ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН

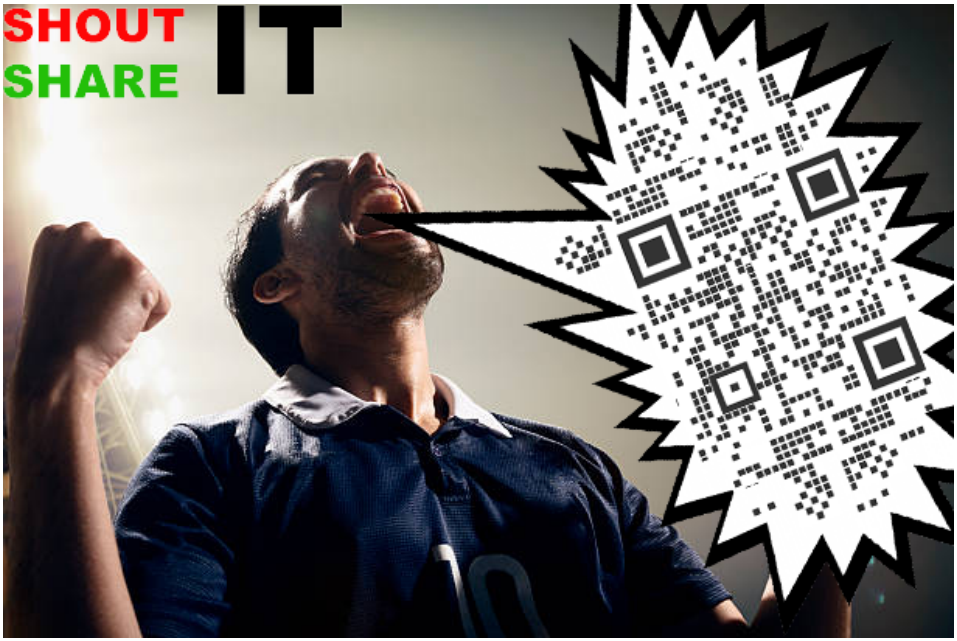
ОГНИ РАМПЫ

ИЗ АРХИВОВ ЧАПЛИНА — ОТ ПОВЕСТИ К ФИЛЬМУ

CORPUS

ДЭВИД РОБИНСОН

МИР “ОГНЕЙ РАМПЫ”


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В этом сборнике – и повесть Чаплина, легшая в основу “Огней рампы”, и сценарий самого фильма. А книга Дэвида Робинсона рассказывает и о работе Чаплина над фильмом, и о Лондоне первых десятилетий XX века, о мюзик-холлах и балетах на Лестер-сквер, и, естественно, о самом Чаплине, который в то время делал первые шаги на сцене. Робинсон дополняет свой рассказ уникальными фотографиями со съемок, гравюрами, рисунками и афишами.

- Чарльз Чаплин, Дэвид Робинсон
  -
  - Благодарности
  -
  - Предисловие
  - Чарльз Чаплин
    - Эволюция сюжета
    - Огни рампы
    - История
  - Дэвид Робинсон
    - Как трясли дерево
    - От сценария до экрана
    - Лондон “Огней рампы”
    - Чаплиновский
    - Балеты на Лестер-сквер
    - Семейный портрет
    - Эпилог
  - Над фильмом работали
  - Хронология
  - Библиография
  - Вкладка
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10

- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54

- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98

- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129

Чарльз Чаплин, Дэвид Робинсон Огни рампы. Мир «Огней рампы» (сборник)

This book has been possible thanks to David Robinson, a British film critic and historian who worked in collaboration with Cineteca di Bologna (Chaplin Project) and the Chaplin Family

© David Robinson, The World of Limelight, 2014
Footlights by Charlie Chaplin, Calvero's Story by Charlie Chaplin
© 2014 The Roy Export Company Establishment
Photographs from Limelight © Roy Export S.A.S.
Images and documents from the Chaplin Archives © and/or Property
of the Roy Export Company Establishment
© 2014 Edizioni Cineteca di Bologna
Published by arrangement with Marco Vigevani & Associati Agenzia Letteraria
© Т. Азаркович, перевод на русский язык, 2017
© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2017
© ООО "Издательство АСТ", 2017
Издательство CORPUS ®

* * *

Благодарности

В первую очередь, как всегда, я благодарен семье Чаплинов за предоставленный мне неограниченный доступ к ее неистощимым архивам.

Идея этой книги возникла у Кейт Гуйонварч из Чаплиновской ассоциации, и ее тут же поддержала Болонская синематека и ее директор Джанлука Фаринелли. Кейт Гуйонварч и Чечилия Ченчарелли, ответственные за Чаплиновский проект в Болонье, стали не просто организаторами, но и полноправными соавторами данной работы: мы втроем с большим удовольствием занимались подготовкой первой книги, материалы для которой взяты из созданного в Болонье. Лора Моррис всегда была не просто литературным агентом: за много лет сотрудничества она стала для меня одним из умнейших и вдохновляющих друзей.

Мне посчастливилось лично узнать трех человек, имевших непосредственное отношение к съемкам “Огней рампы”, и побеседовать с ними: это Уна Чаплин, Эжен Лурье и Джерри Эпстайн. Я благодарен многочисленным активным любителям творчества Чаплина, которые самостоятельно исследовали влияние мюзик-холлов на Чаплина и на “Огни рампы”, – особенно Барри Энтони, Элис Арцт, Кевину Браунлоу, Дейву Крампу, Брайони Диксону, Лайзе Хейвен, Оно Хироюки, Дэну Кеймину, Брюсу Лотону, Стиву Масса, Хуману Мерану, Гленну Митчеллу и Фрэнку Шайде. Бесценным источником послужила феноменальная работа А. Дж. Марриота “Чаплин, сцена за сценой”, где подробно описана театральная карьера Чаплина. Все мы в большом долгу у нескольких поколений хроникеров, рассказывавших историю мюзик-холла, и у тех журналистов и иллюстраторов XIX века, которые запечатлели картины театральной жизни. К тому времени, когда Чаплин решил увековечить в “Огнях рампы” уникальную традицию балетных постановок в театрах на Лестер-сквер, она была давно забыта. Но за последние два десятилетия этот эксцентричный период истории британского театра получил должное освещение благодаря заботливым стараниям Айвора Геста, Джейн Притчард и Александры Картер. Рассказ Джозефа Донохью о борьбе моралистов против возвращения театру “Эмпайр” лицензии в 1894 году очень важен для любого исследования, посвященного непростым взаимоотношениям искусства и общества в целом.

Большинство иллюстраций для этой книги взяты из Чаплиновского архива, но мы благодарны Андрею Яценко из Киева за разрешение опубликовать здесь две поразительные

фотографии Нижинского из его коллекции. Некоторые фотографии взяты из моей коллекции.

Д. Р.

Посвящается Клэр Блум

Предисловие

Второго августа 1952 года Чарльз Чаплин устроил предварительный показ своего нового фильма “Огни рампы” в кинотеатре при студии “Парамаунт” в Голливуде. Все 200 мест были заняты. Список приглашенных не сохранился, но очевидно, что на просмотр пришли люди, которых в ту беспокойную пору Чаплин по-прежнему считал друзьями. Среди них были Дэвид Селзник, Рональд Колман, Хамфри Богарт, миссис Кларк Гейбл (вдова Дугласа Фэрбенкса), а также знаменитости – “самая богатая девушка в мире” Дорис Дьюк, и судья Пекора – “бич Уолл-стрит”. Было там и “несколько пожилых дам и джентльменов, работавших с Чаплином еще с 1924 года, со времен «Золотой лихорадки»”. Чаплин галантно встречал гостей и отводил их в зал, а во время сеанса сидел в аппаратной за пультом. Когда фильм закончился, зрители вскочили с мест, и раздались восторженные крики: “Браво!” Чаплин стал благодарить публику: “Я так боялся. Вы – первые люди, кто посмотрел этот фильм. Он шел два с половиной часа. Я не хочу вас больше задерживать. Но мне хочется сказать вам спасибо”. “И больше Чаплин не успел вымолвить ни слова”, – написал светский хроникер и кинопродюсер Сидни Скольски.

> Какая-то женщина из публики вдруг закричала: “Нет! Нет! Это вам спасибо!”, а потом и другие зрители подхватили ее слова… Мне кажется, это и есть то главное чувство, которое вызывают “Огни рампы”. Неважно, что одним фильм просто понравился, а другим очень понравился. Эта разница не имеет никакого значения. Ясно, что это незаурядная картина, снятая незаурядным человеком. Этот фильм – уже важное событие в истории кино и человеческих чувств, и наверняка каждый, кто по-настоящему любит кино, скажет: “Спасибо”.

Никто из зрителей, оказавшихся в тот день в зале, не мог бы подумать, что присутствует при прощании Чаплина с Голливудом. Через шесть недель он собирался отправиться в Европу – и даже не подозревал, что навсегда покинет свой дом, свою киностудию и ту страну, с которой за четыре десятилетия он сроднился.

Скольски писал репортаж сразу же после просмотра, но уже уловил уникальное качество “Огней рампы” – отметил, что это

“важное событие в истории кино и человеческих чувств”. И не только. В силу обстоятельств личной жизни Чаплина и в силу той общественной изоляции, в которой он оказался в эпоху американской холодной войны (как раз в ту пору, когда он вновь сделался счастливым семьянином), все три года, что Чаплин вынашивал этот фильм, он предавался глубокому самоанализу. Он вернулся к своим давним любимым идеям, отложенным на целое десятилетие из-за работы над более срочными темами (пока мир раздирала настоящая, а затем и холодная война) – над фильмами “Великий диктатор” и “Месье Верду”. Местом действия ему хотелось сделать Лондон и мюзик-холлы тех лет, когда он сам совершал первые шаги в профессиональной карьере. Это была сказочная пора, когда он наконец позабыл о лишениях детства и начал постепенно открывать в себе огромный дар смешить и очаровывать публику. Но, заглядывая в прошлое, Чаплин разворошил и другие воспоминания – о мучительной неуверенности в себе, которая преследовала необразованного, неотесанного юношу, окунувшегося в мир успеха. Он сравнивал свой путь со злополучной судьбой собственных родителей: когда-то они выходили на сцену мюзик-холлов с такими же радужными надеждами молодости, а потом их подкосили болезни и алкоголизм. Это заставило Чаплина задуматься о природе их отношений и по-новому взглянуть на привычные семейные истории об измене и расставании. А уже мысли об этом возвращали его в Америку, к середине XX века, к собственному двусмысленному положению. С одной стороны, ему выпало необъяснимое и загадочное счастье – женитьба на женщине, которая была на 36 лет его моложе и которая рожала ему детей одного за другим. С другой стороны, его преследовал самый страшный кошмар артиста: он терял публику.

Само по себе это не удивительно. Любое творчество несет на себе отпечаток неповторимой личности художника, его опыта, его отношений с людьми, его воспоминаний. Правда, крутой взлет Чаплина от нищеты к богатству подарил ему чрезвычайно насыщенный жизненный опыт, каким мало кто может похвастаться. Но в данном случае и историк, и критик оказываются в совершенно особом положении. Когда мы пытаемся проследить историю создания какого-нибудь произведения искусства – будь то книга, картина, пьеса, фильм или музыкальное сочинение, – доступные нам свидетельства обычно ограничиваются самим этим произведением и сведениями о биографии его создателя. Между тем в случае Чаплина – пожалуй, другого такого примера и не найдешь – в нашем распоряжении имеются самые подробные и, что называется, из

первых рук, записи, зафиксировавшие процесс творчества. Таким образом, можно стать свидетелем продолжительной работы, в результате которой огромное множество разрозненных идей и чувств переплавляется в двухчасовой кинофильм, предназначенный для публичного показа. Чаплин бережно сохранял идеи (один его соавтор говорил, что его ум “похож на чердак, куда складывается все подряд – вдруг когда-нибудь пригодится”). Он непрерывно что-нибудь записывал, хотя не всегда эти записи можно разобрать. Работая над очередным фильмом, он каждый день диктовал новые идеи своим долготерпеливым секретарям, которым приходилось мириться с постоянными поправками, зачеркиваниями, добавлениями и переделками.

Правда, многие авторы работают примерно в том же духе, постоянно эволюционируя. Разница здесь в том, что у них всегда под рукой корзины для бумаг. Насколько нам известно, сам Чаплин не стремился сохранять старые черновики или ненужные вырезки из кинопленок: он с радостью выбросил бы все лишнее. Но рядом с ним всегда находился кто-нибудь – преданные секретари, единоутробные братья Сидни и Уилер, – и, высоко ценя любые находки Чаплина, они старательно спасали любые черновики от корзины. Так в архивах киностудии, наряду с более важными, шедшими в дело документами, накапливалось еще море бумаг – рукописные каракули и машинописные заметки, сменявшие друг друга черновые наброски сценариев, густо испещренные пометками. Чудесным образом они пережили закрытие голливудской киностудии и перекочевали в Швейцарию. Все эти материалы были аккуратно упакованы в оберточную коричневую бумагу, обвязаны бечевками и дотошно снабжены ярлыками с подписями: эту работу проделала неутомимая ассистентка Чаплина, Рейчел Форд. Больше полувека бумаги оставались в поместье Мануар-де-Бан в Корсье-сюр-Веве и даже не слишком серьезно пострадали от сырости погреба, расположенного на глубине второго подземного этажа. Именно там автор настоящей книги впервые и увидел архивы. Работать с ними оказалось захватывающе интересно, хотя и нелегко – из-за образцово-бойскаутских узлов, завязанных мисс Форд, и несколько размытых принципов классификации, которой она пользовалась, надписывая пакеты.

Сегодня преданность сотрудников студии и усердие мисс Форд оказались вознаграждены самым блестящим образом: благодаря сотрудничеству Чаплиновской ассоциации и Болонской синематеки создан Архив Чарли Чаплина. Сами документы получили “повышение” – из погреба их переместили в самое

достойное и изысканное хранилище в Монтрё. Теперь все оцифровано и в любой момент доступно онлайн. В настоящее время хранителями этого феноменального наследия, под неусыпным и охотным руководством семьи Чаплинов, являются Кейт Гуйонварч из Чаплиновской ассоциации и Чечилия Ченчарелли, возглавляющая Чаплиновский проект *(Progetto Chaplin)*.

Эти бесподобные источники, как и возможность подробнейшего изучения общедоступных оцифрованных документов, позволяют нам близко познакомиться с творческой деятельностью Чаплина, что раньше было просто немыслимо. Можно наблюдать за тем, как он роется у себя в памяти, а потом мучительно отбирает, формирует и сортирует эпизоды и идеи, чтобы сплести их в связное повествование. В этом смысле фильм “Огни рампы” *(Limelight)* стал для него уникальным проектом: за ним стояли воспоминания длиною в целую жизнь, различные чувства и исторические факты. Поэтому, возможно, он и изложил эту историю изначально не в форме киносценария, а в форме повести “Огни рампы” *(Footlights*) с приложением, получившим название “История Кальверо”. Обе публикуются здесь впервые – и стали главным поводом для работы над настоящей книгой. Затем, опираясь на повесть и рассказ, Чаплин создал сценарий, который до начала съемок несколько раз подвергался переработке. И только когда фильм был закончен, Чаплин дополнил его – в традициях немого кино – тремя вводными титрами, которые изящно подытоживают получившийся в результате творческой “возгонки” сюжет:

Ослепительные огни рампы, откуда старикам
пора уходить, уступая место молодым.
История балерины и клоуна…
Лондон. Ранний вечер летом 1914 года

Сопроводительные пояснения в этой книге исследуют документальные реалии того мира, который Чаплин воскресил по своим воспоминаниям и воспроизвел для потомков. Это Лондон и его мюзик-холлы в конце целой эпохи – накануне Первой мировой войны.

Д. Р.

Чарльз Чаплин
Огни рампы

Эволюция сюжета

В фильмографии Чаплина “Огни рампы” следуют за “Месье Верду” – фильмом, который целиком занимал его с момента замысла, родившегося в ноябре 1942 года, вплоть до мировой премьеры 11 апреля 1947 года. В те годы его отношения со страной, ставшей для него второй родиной, очень сильно ухудшились: в Америке нарастала послевоенная паранойя, сопутствовавшая холодной войне, и уже зарождалось движение маккартизма. Чаплин, как очень заметный чужестранец, давно уже стал мишенью для Федерального бюро расследований, причем вызывал особенную неприязнь у его главы, Эдварда Дж. Гувера. Именно ФБР срежиссировало уродливый иск об отцовстве, выдвинутый Джоан Барри – полупомешанной бывшей подругой Чаплина. Это судебное дело тянулось два с половиной года (1943-1945), проходя целый ряд судебных заседаний. На последнем заседании суд наотрез отказался признавать результаты анализа крови, убедительно доказывавшие, что Чаплин никак не может быть отцом ребенка Барри. Последовавший за этим скандал в прессе серьезно повредил репутации Чаплина в глазах американских обывателей и подготовил почву для политических нападок на него, которые лишь усилились с выходом на экраны “Месье Верду”. И снова семена вражды посеяло ФБР, которое годами наблюдало за популярностью Чаплина среди левых интеллектуалов и старательно (хотя неизменно безрезультатно) выискивало доказательства того, что он финансово поддерживает коммунистов. И хотя попытки ФБР найти хоть какие-нибудь свидетельства нежелательных политических связей Чаплина оказывались совершенно бесплодными, это ведомство охотно передавало популярным светским хроникерам правого толка, таким, как Уолтер Уинчелл или Хедда Хоппер, писавшим для газет колонки со сплетнями, якобы “уличающие” новости вроде благоприятной рецензии на Чаплина, напечатанной в советской газете “Правда”… в 1923 году.

Сам Чаплин понял, насколько успешной оказалась затеянная против него травля, только на пресс-конференции – на следующий день после премьеры “Месье Верду”. На этом мероприятии тон задал представитель общества ветеранов-католиков, Джеймс У. Фэй, который, не сказав ни слова о фильме, принялся допрашивать Чаплина о его политических симпатиях и о патриотических чувствах, а потом яростно обрушился на слова Чаплина, назвавшего себя “патриотом всего человечества и

гражданином мира". Нападки Фэя подхватили его сторонники, сидевшие в зале, и хотя Чаплин давал взвешенные и честные ответы и в его поддержку страстно (путь и несколько бессвязно) выступил критик Джеймс Эйджи, урон уже был нанесен. Позже конгрессмен Джон Рэнкин потребовал выслать Чаплина из страны. Его вызвали повесткой в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, хотя саму явку для дачи показаний несколько раз откладывали, а потом и вовсе отменили: наверняка Комиссия сочла, что в качестве свидетеля Чаплин будет выражаться чересчур ясно. В конце 1947 года общество ветеранов-католиков пикетировало кинотеатры, где шли его фильмы, и снова требовало у министерства юстиции и Госдепартамента устроить расследование в отношении Чаплина и принять решение о его депортации.

И все же в эти тягостные годы у Чаплина было большое утешение: он создал новую семью, и она принесла ему гораздо больше счастья, чем все предыдущие любовные связи, и к тому же оказалась очень крепкой. Как раз в ту пору, когда против него завели дело по иску Джоан Барри, он познакомился с восемнадцатилетней Уной О'Нил, дочерью американского драматурга Юджина О'Нила. Она была младше Чаплина на 36 лет. Вскоре они поженились. В 1944 году у супругов родился первый ребенок – Джеральдина Ли, а в 1946-м – второй, Майкл Джон.

Другим утешением оставалась работа: Чаплин никогда не прекращал придумывать новые сюжеты. В ту непростую пору он остановил свой выбор на истории, которая разворачивалась в театральном мире его собственной юности, в мюзик-холлах, где работала его семья и где он успел стать звездой еще до того, как попал в кино. На первый взгляд, такой выбор кажется ностальгическим стремлением спрятаться в прошлое от неуютного настоящего. Но не все было так радужно в этой истории. Ее главный герой – клоун Кальверо, который лишился способности веселить публику. Оказавшись никому не нужным, этот слишком склонный к самокопанию человек поддался унынию, запил, на него навалились болезни. Сам Чаплин в эти годы холодной войны в Америке тоже сознавал, что многие прежние поклонники отвернулись от него. Эта утрата зрительской любви наверняка воскресила в его памяти кошмарное происшествие 23 декабря 1907 года[1]. В тот день он, подающий надежды 18-летний актер, попытался выступить в роли "Сэма Коэна – еврейского комедианта" в мюзик-холле Форстера в Бетнал-Грине, где большинство зрителей были евреями. В мюзик-холлах публика часто вела себя довольно грубо:

> После первых мои шуток зрители стали кидать в меня медяками и апельсиновыми корками, начали топать ногами и свистеть. Сначала я просто не понял, в чем дело, но мало-помалу осознал весь ужас… Уйдя со сцены, я не стал ждать приговора дирекции, разгримировался и ушел из театра, чтобы больше туда не возвращаться, даже за нотами[2].

До конца жизни, несмотря на огромный сценический успех в годы работы с театральной труппой Фреда Карно, Чаплин испытывал замешательство, появляясь перед публикой. В “Огнях рампы” часто звучит мотив болезненных отношений между актером и зрителями, между творцом и его творчеством. Когда Тереза заявляет Кальверо: “Но ты же сам говорил, что ненавидишь театр”, – он отвечает: “Да, ненавижу. Я ненавижу вид крови – но она течет у меня в жилах”. История профессиональной карьеры неразрывно сплетена с личной историей любви между клоуном, которому уже за шестьдесят, и танцовщицей-инженю, которая лет на сорок его моложе. И здесь, можно не сомневаться, у Чаплина наверняка прорывались на волю его сокровенные размышления о собственном браке.

Но хотя сейчас нам и кажется, что в “Огнях рампы” несомненно отразились личные обстоятельства жизни Чаплина в конце 1940-х, в действительности эту историю он вынашивал уже несколько десятилетий. Первое зерно замысла, сколь бы невероятным это ни казалось, могла заронить встреча Чаплина с Вацлавом Нижинским – это знакомство произвело глубокое впечатление на обоих молодых людей (Чаплину было тогда 27 лет, а танцовщик был старше его на пять недель)[3]. Чаплин уделил этому событию две страницы в “Моей биографии”:

> Нижинский пришел на студию вместе с другими русскими танцорами и балеринами. Серьезный, удивительно красивый, со слегка выступающими скулами и грустными глазами, он чем-то напоминал монаха, надевшего мирское платье. Мы тогда снимали “Лечение”. Он сел позади камеры и, ни разу не улыбнувшись, смотрел, как я снимаюсь в эпизоде, который мне казался очень смешным. Остальные зрители смеялись, но лицо Нижинского становилось все грустнее и грустнее. На прощанье он пожал мне руку и, сказав своим глуховатым голосом, что моя игра доставила ему большое наслаждение, попросил разрешения прийти еще раз.
>
> – Разумеется, – ответил я.

Еще два дня он все с тем же мрачным лицом наблюдал за моей игрой. На второй день я велел оператору не заряжать камеру – унылый вид Нижинского действовал столь угнетающе, что у меня ничего не получалось. Тем не менее после “съемки” он похвалил меня.

– Ваша комедия – это балет, – сказал он. – Вы прирожденный танцор[4].

Я тогда еще не видел русского балета, да и никакого другого вообще. И вот в конце недели меня пригласили на утренник. В театре меня встретил Дягилев, полный жизни, влюбленный в свое искусство человек. Он извинился за то, что в программу не входят балеты, которые, по его мнению, доставили бы мне наибольшее удовольствие.

– Обидно, что сегодня мы не даем “Послеполуденный отдых фавна”, – сокрушался он. – Мне кажется, эта вещь в вашем вкусе.

И вдруг, быстро обернувшись к режиссеру, добавил:

– Скажите Нижинскому, что после антракта мы покажем Шарло “Фавна”.

Первым шел балет “Шехеразада”. Он оставил меня довольно равнодушным… Но следующим номером было па-де-де с Нижинским. В первую же минуту его появления на сцене меня охватило величайшее волнение. В жизни я встречал мало гениев, и одним из них был Нижинский. Он зачаровывал, он был божествен, его таинственная мрачность как бы шла от миров иных. Каждое его движение – это была поэзия, каждый прыжок – полет в страну фантазии.

Нижинский попросил привести к нему в уборную Чаплина. Как рассказывал Чаплин, Нижинский, гримируясь фавном, разговаривал с ним о каких-то пустяках, но никак не отпускал Чаплина. Ему, похоже, было безразлично, что публика ждет его выхода. Наконец Чаплин все-таки вернулся в зал, и “Послеполуденный отдых фавна” продолжился.

Никто не мог сравниться с Нижинским… Несколькими простыми движениями, без видимых усилий, он создавал таинственный и страшный мир, таившийся в пасторальном пейзаже, в котором трагически метался его пылкий и печальный бог.

Легко представить себе, что между двумя артистами

мгновенно вспыхнула симпатия, однако трудно понять, почему память Чаплина – обычно невероятно точная – в данном случае столь заметно подвела его. “Русский балет” Дягилева находился на гастролях в Лос-Анджелесе в течение рождественской недели в 1916 году – и первое представление состоялось вечером накануне Рождества. Чаплин упомянул о том, что в то время снимал “Лечение”, но это было не так, – и фотография, запечатлевшая визит Нижинского в студию, свидетельствует о том, что тогда шли съемки “Тихой улицы”. Чаплин рассказывает о том, как встретил в театре – зрительном зале *Clune’s* – Дягилева. Но Дягилева там быть не могло. В том году он привозил свою труппу – без Нижинского – в Америку, но это было раньше. Когда же труппа снова поехала в США на зимние гастроли, о которых идет речь, сам Дягилев отказался от второго дальнего путешествия в военную пору, и на весь срок гастрольного турне художественным руководителем антрепризы был назначен Нижинский[5]. Такие неточности в рассказе вызывают недоверие и к остальным воспоминаниям об этом эпизоде. Неужели Нижинский, на которого была возложена главная ответственность за ход турне, действительно мог забросить театр на целых три дня ради посещения киностудии? И еще труднее поверить в то, что балетная труппа могла вот так импровизировать – и внезапно дополнить выступление еще одним балетом, лишь бы порадовать Чаплина.

Однако другие подробности, упомянутые в рассказе Чаплина, подтверждаются косвенными доказательствами. В частности, он утверждал, что его пригласили на дневной спектакль в конце недели. В программе труппы был один-единственный дневной спектакль, и он действительно состоялся в конце недели – в субботу, 30 декабря, в 14.30. Согласно напечатанной программке, эффектную “Шахерезаду” исполняли последней, а отнюдь не первой, как вспоминал Чаплин. (В “Огнях рампы” есть милая аллюзия на это произведение – коротенький эпизод в театре “Эмпайр”, где на сцене танцуют явную стилизацию под “Шахерезаду”.) Это было последнее представление балетной труппы – в тот день уже не было вечернего выступления, – так что, быть может, в порядке исключения, танцовщики и правда исполнили еще один балет под конец программы. Если мы поверим, что такое действительно было, тогда, пожалуй, становится ясно, зачем Нижинский занимал Чаплина разговорами о “пустяках”: он просто затягивал образовавшийся лишний антракт, чтобы дать время другим танцовщикам и рабочим сцены время на подготовку.

Далее Чаплин пишет: “Спустя полгода Нижинский сошел с

ума. Какие-то симптомы заболевания можно было заметить уже и в тот вечер в его уборной, когда он заставил публику ждать". Действительно, после возвращения с гастролей по Америке у Нижинского впервые выявили шизофрению; в том же году этот диагноз положил конец его сценической карьере. Можно не сомневаться, что крах Нижинского поразил Чаплина, который с детства был более чем близко знаком с проявлениями безумия. Спустя два десятилетия он приступил к трудоемкой работе, пытаясь вплести волшебную и трагическую историю танцовщика в сюжет для будущего фильма. Пережив долгий, но логичный эволюционный процесс, этот сюжет в итоге приведет к "Огням рампы".

После выхода на экраны фильма "Новые времена" и последовавшего за этим 16-недельного турне по миру вместе с Полетт Годдар Чаплин вернулся в Калифорнию 3 июня 1936 года и немедленно засел за работу над новым проектом, где Годдар отводилась главная роль. Он явно собирался выразить ей свое восхищение ровно тем же способом, каким в 1923 году выразил его Эдне Первиенс, придумав для нее главную роль в фильме "Парижанка". Еще во время обратного плавания он написал рассказ "Безбилетник" в 10 тысяч слов, где рассказывалось о русской графине из белых эмигрантов, которая работала профессиональной танцовщицей в Шанхае; через тридцать лет этому сюжету предстояло всплыть в сценарии для "Графини из Гонконга". В следующем году он вернулся было к давно задуманному наполеоновскому плану, но потом отвлекся и вместе с Рональдом Бодли[6] взялся за переделку в сценарий романа Д. Л. Мюррея "Регентство". 25 мая 1937 года он сообщил своей секретарше мисс Хантер, что "Регентство", в свой черед, откладывается в сторону и что у него возникла идея современного сюжета для фильма с Годдар. Можно предположить, что с этого момента он снова взялся за историю про танцовщика. В 1934 году он, без сомнения, снова пережил восхищение Нижинским, потому что тогда вышла в свет написанная Ромолой Нижинской биография ее мужа, а в 1937 году она опубликовала отредактированный сборник его дневников. Обе книги вызвали множество откликов в прессе, и Чаплин наверняка знал о них. Многие эпизоды в различных его записях и черновиках, похоже, навеяны этими книгами, к тому же в сюжете постоянным стержнем остается тема жены танцора, женщины из высших слоев общества. Возможно, здесь сказались те впечатления, которые производила на самого Чаплина Ромола Пульски – аристократка, ставшая в 1913 году женой Нижинского, после чего между танцором и Дягилевым случился непоправимый

разрыв.

Различные варианты чаплиновской истории про танцовщика сохранились в основном в рукописном виде, и порядок страниц перепутался, – а может быть, они намеренно перемещались из одного чернового варианта в другой в процессе переделок. Мы безмерно благодарны Кейт Гуйонварч и Лайзе Стайн Хейвен, которым удалось расшифровать множество рукописей Чаплина (у него крайне неразборчивый почерк) и навести некоторый порядок среди многочисленных черновиков и фрагментов. В них имена персонажей то и дело меняются – порой даже в пределах одного отрывка. Некоторые черновики представляют собой наскоро сделанные наброски, другие содержат развернутые диалоги. Главный герой – неизменно гениальный танцор – в разных вариантах фигурирует под разными именами: Нео, Тамерлен, Тамерлан, Тамерлин, Кана, Нажинский, Нагинский и даже Нижинский. В том варианте, где главный персонаж зовется Нео, имя Тамерлин получает его старший наставник.

Некоторые темы и сцены остаются неизменными во всех вариантах сюжета. Протагонист – это всегда великий танцор, достигший того возраста (около 35 лет), когда им овладевает страх: а вдруг его гений угаснет? Обычно у него имеется жена – светская львица, которая вышла за него из-за его славы, но в действительности тяготится его преданным служением искусству и изменяет мужу. Им всячески помыкает импресарио-эксплуататор, который устал от своенравия танцора и тайно замышляет заменить его новой восходящей звездой. Как правило, у него есть наперсник – гример, бывший танцовщик или певец, с которым герой может говорить гораздо откровеннее, чем с посторонними (эту роль Чаплин создавал специально для актера Генри Бергмана, своего коллеги и верного товарища)[7]. Главный герой непременно слишком доверчив, слишком великодушен и слишком терпим к неверности жены. Он всегда щедро помогает бывшим актерам, от которых отвернулась удача. Окружающим порой кажется, что его одержимость искусством граничит с сумасшествием. Расплата за гениальность – одиночество, изоляция от тех, кто не способен разделить его страсть к искусству. Полетт в этой истории отводилась роль молодой женщины, которая предлагает танцору бескорыстную любовь и прекрасно понимает, чего он хочет. Хотя сценарий готовился вроде бы для “фильма с Годдар”, в каждом варианте заглавным персонажем остается мужчина – непревзойденный танцор.

Хоть это и трудный путь, все же стоит проследить за эволюцией истории про танцора, так как она проливает свет на творческую борьбу самого Чаплина, который в итоге превращает

весь этот сюжет, уже в неузнаваемом виде, в сценарий “Огней рампы”. Самый (по-видимому) ранний набросок начинается без околичностей: “Жил на свете чудесный танцовщик, и однажды на вечеринке он встретил красивую девушку. Ей тоже очень хотелось танцевать в балете, и он обещал устроить ей просмотр”. Она поступает в труппу, и со временем танцовщик, названный просто Т., влюбляется в девушку – Д. Это причиняет страдания другой танцовщице, Энн, которая втайне влюблена в танцора. Но вскоре Д., одержимая карьерой, покидает Т., а Энн тем временем уже влюбилась в “милого и хорошего молодого паренька”. Т., лишь теперь поняв, что любит Энн, делается мрачным и сварливым. Т. и Энн танцуют вместе: это полная вдохновения любовная сцена. Т. покидает сцену одним виртуозным прыжком – и тут же оказывается нос к носу с женихом Энн, стоящим за кулисами. Т. вцепляется ему в глотку мертвой хваткой, от которой тот еле высвобождается, а ничего не подозревающая публика бешено аплодирует. Т. возвращается на сцену, чтобы раскланяться. “Когда опустился занавес, он удалился к себе уборную, не сказав никому ни слова”.

Точную хронологию историй, которые последовали за таким неприукрашенным началом (некоторые сохранились лишь в отрывках) восстановить невозможно – можно лишь опираться на догадки.

1. История с Нео

Нео – яркая звезда “Имперского балета”, а его жена выступает его рупором и полностью распоряжается его жизнью. Однажды его наставник Тамерлин, бывший танцор из императорской России, просит его посмотреть выступление Дороти – девушки из богатой семьи, мечтающей о балете. Вначале Нео говорит, что она слишком красива, слишком поглощена светской жизнью. Но после встречи с ней, увидев, что она всерьез увлечена танцем, он меняет мнение…

2. Первая история с Тамерленом

Тамерлен, талантливый танцор из “Национального балета”, женат на Виоле – энергичной светской даме, которая силится повлиять на своих богатых друзей, чтобы они начали оказывать покровительство “более высокой культуре в современном мире”. Один из ее друзей-богачей говорит о союзе Виолы и танцора:

“Бедняжка! Одно дело – общаться с подобными людьми, и совсем другое – жить с ними в браке”. Их любовь лишена страсти: оба слишком увлечены сценической карьерой Тамерлена…

3. Вторая история с Тамерленом

Здесь впервые появляется намек на то, что Тамерлен асексуален, а его жена недовольна тем, что в браке он ищет лишь утешения платонической любви:

> Тамерлен пытался объяснить жене, что ему нужны только нежность и понимание, и тогда он готов пожертвовать всем на свете ради ее счастья. Они будут счастливы, заявлял он, если только она поймет, что секс не имеет отношения к более возвышенной любви – к любви духовного свойства, вроде той, что испытывает мать к сыну или отец к дочери.
>
> Он пытался объяснить, что его любовь к ней огромна, что ради нее он готов на любые жертвы: она может делать все что ей угодно, при условии, что будет молчать об этом.

Жена даже не думает скрывать свою супружескую неверность. Она причиняет мужу боль, но когда друзья советуют Т. избавиться от нее, он отвечает: “Легко сказать […] но без нее моя жизнь станет совсем одинокой. Я пока не могу с ней расстаться. Мне нужно время, чтобы привыкнуть к мысли об одиночестве”.

4. Третья история с Тамерленом

Эта история, насколько ее можно достоверно восстановить, подвергалась самой длительной и подробной разработке, в нее вставлены обширные диалоги, порой в разных вариантах. Звезда балета Тамерлен отдает все свои силы искусству. Хотя он гениальный танцор, его мучает ощущение своей социальной и умственной ущербности. Ведь он – сын сапожника[8]:

> Отчасти из-за этого ощущения своего сомнительного положения в обществе он женился на светской красавице Женевьеве, но ее постоянные измены – особенно интрижка с Джоном Харкортом, финансистом с Уолл-стрит, – едва не доводят его до безумия. Чтобы не впасть в отчаяние, он еще больше отдается работе. Однажды на

> вечеринке он подслушивает, что Женевьева собирается развестись с ним. Он выходит ночью из дома, чтобы покончить с собой, но тут видит одинокую бедную девушку, которая спит под кустом в Центральном парке. Он узнает, что она сбежала из дома, где после смерти матери над ней издевался отчим. Она только что вышла из тюрьмы, где сидела за кражу съестного: она воровала, чтобы не идти на панель. Однако эта бездомная девушка, разочаровавшаяся в жизни, не унывала. В сценарии она чаще всего зовется “Полетт”, или “Питер” (таким ласковым прозвищем Чаплин называл Полетт Годдар).

Тамерлен узнает родственную душу: “Знаешь, глядя на тебя, я чувствую себя не таким одиноким”. Они решают вместе спрятаться в деревенском доме друга-композитора, Отто, которому Тамерлен рассказывает:

> Это будет так захватывающе – наблюдать, как она расцветает […], найти ей место под солнцем. Мне кажется, она это заслужила […] на свой простой лад. Она очень одинока – как и я, и ей нужно связать с кем-то свою жизнь – как и мне. Ей нужна не животная, а духовная любовь – как и мне. Она нуждается в нежности и сочувствии – как и я.

Импресарио Сарго выслеживает Тамерлена, является к нему в дом и, используя Полетт, всячески упрашивает его вернуться в балет. Чтобы угодить Тамерлену, он дает Полетт маленькую роль в кордебалете.

“Далее следуют смонтированные кадры, которые дают понять, что прошло некоторое время и что жизнь в балетной труппе вошла в привычную колею”. У Полетт обнаруживается талант танцовщицы, а еще Тамерлен замечает, что она пытается противиться растущей любви к подающему надежды молодому танцору Карлову: “Карлов любит тебя. Я видел это по его глазам. Любит не так, как я: его любовь более земная”. То счастье, которое ей дал он сам, по его словам, “обретается в мире идеалов, который уже остался позади, и теперь мы живем в мире реальности”.

Позже Карлов говорит Полетт, что опасается за рассудок Тамерлена. Та плачет: “Я тоже”. Тамерлен теряет талант, не тренируется, и кассовые сборы падают. В разговоре с Сарго Тамерлен делает признание: “Карлов расцветает и вот-вот превратится в великого артиста, а я – я сохну и увядаю. Мне не следовало возвращаться на сцену. И вы это понимаете”. Сарго

тайком поручает Карлову репетировать большие номера, которые раньше исполнял Тамерлен. Хотя Петров, гример Тамерлена, и предупреждает его, Тамерлен слишком горд и доверчив, чтобы признавать существование заговора, и даже помогает Карлову усовершенствовать технику танца. Чтобы еще больше подорвать силы Тамерлена, Сарго меняет программу, поставив в нее под конец два особенно трудоемких танца. Один из них – *Le Spectre de la Rose* (“Призрак розы”). Несмотря на предостережения Петрова, Тамерлен исполняет все танцевальные номера, и под конец его уносят со сцены в полном изнеможении.

Не вполне ясно, какую концовку придумал бы Чаплин для этой истории, но можно предположить, что Тамерлен мог бы умереть за кулисами, под громкие аплодисменты публики, – как Кальверо в “Огнях рампы”.

Здесь есть явные намеки на Нижинского. Среди публики ведется такой семейный разговор о балете:

> – Мне хотелось бы посмотреть “Послеполуденный отдых фавна”, но мама мне почему-то не разрешает. Почему, мамочка?
>
> – Музыку можешь послушать в филармонии, а балет я тебе не разрешаю смотреть.
>
> – Но мама, милая, это же так красиво! А секс там – просто эпизод.
>
> – Чтоб я слов таких от тебя не слышала!

Опять-таки, любовные чувства Тамерлена лишены сексуальной окраски – они порождены его одиночеством, потребностью в человеческом тепле. Он не влюблен в собственную жену, но говорит: “Расставшись с ней, я буду страшно одинок”. Снова:

> Мне немного нужно – хватило бы пары друзей, спутника жизни, чтобы получать чуточку того тепла, которое нужно нам всем. Нежность и преданность, чтобы сидеть рядом молча, держась за руки, чтобы было с кем перебросится парой слов… Чтобы чья-то нежность и сочувствие согревали меня от холода одиночества, как веселый огонь в зимний вечер. Есть такие люди, рядом с которыми мы ощущаем тепло жизни, и нам становится менее одиноко, но таких людей трудно найти. Наверное, мы все о них мечтаем. Потому-то и работаем изо всех сил. А те, кто обделен таким теплом, добиваются самого громкого успеха в жизни…
>
> Что же я такое? Сам не знаю. Не мужчина, не

женщина, не зверь […] Художник? А что это значит? Человек, который живет собственными чувствами, а те рано или поздно пожирают его самого.

5. История с Нижинским

Это отрывок под заголовком “Намек”. Полетт – девушка с прошлым: когда-то она жила в “доме свиданий”. Дигалов узнает об этом через полгода после того, как она начала танцевать в его труппе, – вероятно, от жены Нижинского, которая отказывается дать ему развод. Однако Нижинский защищает Полетт. Сама она говорит, что бросит балет, но Нижинский заявляет, что уйдет вместе с ней. “И черт с этой гениальностью! Это сплошная пытка для души”. Полетт говорит, что он должен остаться (“Твоя жизнь – здесь, с русским балетом”), а ей нужно уйти.

Дальше, похоже, в работе над историей про танцора наступил перерыв, в итоге затянувшийся на целое десятилетие. С 7 октября 1937 года из ежедневных отчетов киностудии исчезают упоминания о “фильме с Годдар”, зато сообщается, что Чаплин работает над сценарием для постановки № 6, которая со временем превратится в “Великого диктатора”. Неудивительно, что новый замысел полностью затмил историю, которая никак не клеилась. В то же время решение переключиться на новый сюжет возникло, возможно, и потому, что личные и профессиональные пути Чаплина и Годдар уже начали расходиться. Чересчур честолюбивая и нетерпеливая Полетт, которая устала ждать очередной роли от Чаплина, стала посматривать в другие стороны в поисках чего-нибудь интересного (во всех отношениях). 2 октября 1937 года она прошла кинопробы на роль Скарлетт О’Хары в “Унесенных ветром”: ранее Чаплин договорился со своей давней подругой Констанс Коллье об уроках актерского мастерства, но Полетт оказалась не очень старательной ученицей. В начале 1938 года они показывались уже на разных пляжах: Полетт отдыхала на Палм-Бич, а Чаплин появлялся на Пеббл-Бич, встречаясь там с новыми сотрудниками, и полностью погрузился в работу над “Великим диктатором”. Замысел истории про Полетт и танцора был на время забыт.

Однако после “Месье Верду” Чаплин снова взялся за поиски сюжета и с 14 августа 1947 года в течение недели диктовал свои идеи штатному секретарю, Джин Вуд[9]. Вероятнее всего, именно в эту пору он и вернулся к сюжету с танцором. История про Нагинского, которая в итоге у него получилась, во многом

являлась переделкой самого разработанного варианта с Тамерленом, и, возможно, ее истоки тоже восходят к тридцатым годам. Но можно с уверенностью утверждать, что Чаплин возобновил работу над этой рукописью ближе к концу 1940-х, так как множество поправок и дополнений вписано туда шариковой ручкой, которая в ту пору была еще новинкой: это изобретение Биро вошло в обиход лишь с 1945 года.

6. История с Нагинским

В этом варианте нет заглавной женской роли – такой, которая подходила бы для Полетт Годдар. Черновик начинается с заявления: “Пьеса рассказывает о том, что карьера – не предмет человеческих желаний, а лишь путь, по которому он движется к своей судьбе”. Снова – примерно в тех же выражениях, какие будут описывать главного героя “Огней рампы” в начале “Истории Кальверо”, – уже на первых страницах обрисовываются шаткое положение Нагинского в обществе и его умственные метания:

> Нагинский, великий гений русского балета, был простым, застенчивым, немного косноязычным человеком скромного происхождения. Он был сыном бедного сапожника, который не мог дать ему образования, о котором Нагинский мечтал. Поэтому он робел и смущался всякий раз, когда пытался высказаться: стеснялся своей малограмотности и боялся собственного голоса, звучавшего хрипло, немузыкально и некультурно.
>
> Эти изъяны мучали Нагинского и влияли на характер, так что при случайном знакомстве люди видели в нем хмурого молчуна, с которым трудно поладить. На деле же в нем жила огромная способность к любви и дружбе, и по природе это был человек добрый и отзывчивый.

Чтобы уравновесить эти свои недостатки, Нагинский женится на нью-йоркской светской львице, которую поначалу искренне любит. Однако вскоре он понимает, что ее привлекло только его громкое имя, она красуется в лучах его славы, но не может дать ему домашнего мира и уюта, о которых он мечтает. Он тянется к простым людям, избегая успешных – “жестких, будто сделанных из металла”. На светских вечеринках он ошарашивает гостей, рассказывая им о том, что любит разговаривать с деревьями и

коровами.

Пока портятся отношения танцора с заносчивой и алчной женой, параллельно начинаются неприятности с импресарио Дагаловым, который требует от него все более сложных акробатических и чувственных номеров – в том числе в балетах “Полуденный отдых фавна” и “Призрак розы”. Тем временем Дагалов тайно замышляет отдать его роли молодому танцору-новичку Мясину: ему предстоит заменить состарившегося Нагинского[10]. Кроме того, Дагалова бесит почти маниакальное великодушие Нагинского по отношению к старым танцорам. Среди них есть один персонаж, унаследовавший от прежних вариантов этой истории фамилию Карлов. Дряхлый пьяница, “он по-прежнему мнит себя «примадонной» двадцатилетней давности”: своей неумелостью он портит выступление Нагинского, которого оскорбляет и обзывает выскочкой. Однако Нагинский умоляет не выгонять старика из труппы и даже предлагает из собственного кармана платить ему жалованье: “Да, я тоже терпеть его не могу, но он был когда-то великим танцором, артистом. В детстве я восхищался им, если бы не он, я сам не пришел бы в балет”.

Наконец Чаплин нашел концовку:

> Камера наезжает, и виден балет в самом разгаре. […] Внезапно гремит оркестр. И сразу же наступает тишина. Сцена медленно затемняется, и толпа танцоров тихо расступается, уступая место Нажинскому, который олицетворяет летнюю молнию. Еще один громовой удар – и Нажинский[11] одним великолепным прыжком влетает на самую середину сцены. В приглушенном свете он исполняет волшебно прекрасный сольный танец, а затем вылетает со сцены таким же прыжком, каким влетел. Раздаются громовые аплодисменты. Нажинский отвешивает множество поклонов, и опускается занавес. Это конец первого действия “Русского балета”.
>
> Камера снимает сцену с колосников: кишащая масса исполнителей разбегается врассыпную.
>
> *Н [агинский]*
>
> Одиночество – в жизни, но не в смерти. Смерть – это ничто, а ничто – это все, оно ждет всех нас. Не подходите ко мне! Я хочу поскорее вернуться к желанной вечности.
>
> Он выпрыгивает из окна и разбивается насмерть.
>
> КОНЕЦ

История про танцора по-прежнему не складывается. С тех пор как исчезла героиня Полетт, Нагинский остался без пары, без

важной и положительной опоры. Но хуже всего то, что очевидной роли не осталось и для самого Чаплина. Ему было уже под шестьдесят, ему уже трудно было бы сыграть гениального балетного танцора, которому за тридцать. Однако в какой-то момент – предположительно, еще в 30-е годы, так как девушка по-прежнему именуется “Питер” (т. е. Полетт), – Чаплин задумался, не перенести ли ему действие в цирк или водевиль. Тогда ему самому досталась бы роль старого клоуна.

7. История с Шарло

> Когда-то Шарло был знаменитым балетным танцором, а потом постарел. Тогда он поступил работать в цирк и сделался клоуном – и не простым, а очень смешным. Одна беда: чтобы смешить публику, ему приходилось выпивать рюмку-другую, чтобы побороть застенчивость. […] Со временем он пил все больше, пока не превратился в горького пьяницу.

Подобно главным героям прежних историй про танцора во всех вариантах, Шарло необдуманно великодушен. У него есть жена-красавица намного моложе его: один старый клоун, умирая, заставил Шарло пообещать, что тот удочерит его дочь-сироту и женится на ней, когда та вырастет. И он сдержал это обещание. Шарло искренне любит жену, хотя и понимает, что она испытывает к нему уважение и приязнь, но не любовь.

На этом сохранившаяся рукопись заканчивается, но сюжет продолжает развиваться дальше.

8. Водевильные страсти

Это задумывалось как история про определенную эпоху: водевилисты обсуждают появление кинематографа и утешают себя мыслью, что мода на кино скоро пройдет. Старый клоун (скорее всего, это роль для Чаплина, так как в наброске сценария он назван Чарли) воспитал дочь своего бывшего партнера по сцене и друга. Тот был алкоголиком и умер, когда девочка была совсем маленькой. Со временем девочка (ее зовут Питер) начинает выступать вместе с клоуном. Повзрослев, она объясняется Чарли в любви, и они женятся: “Она – Коломбина, а он – клоун”. Но проходит время, и –

> На сцене ей как-то особенно хорошо – там она

улавливает гармонию, какой не существует в обычной жизни. Она пытается рассказать ему об этом, но он не понимает, о чем она, и лишь смеется… Она чувствует, что ей чего-то недостает, и со временем начинает впадать в уныние…

Они отправляются на гастроли с водевильной программой, и вместе с ними выступает молодой красавец-певец. Гастроли длятся долго, и двое молодых людей влюбляются друг в друга, но Питер борется со своим чувством, и они расстаются. Позднее их пути снова сходятся во время 20-недельных гастролей.

К сожалению, этот короткий конспект сюжета не приводит ни к какому финалу, однако ясно, что мы снова имеем дело с историей Тамерлана, чья любящая и любимая протеже безудержно влюбляется в более молодого артиста. Та же ситуация в итоге найдет воплощение в треугольнике Кальверо – Терри – Невилл в фильме “Огни рампы”.

Переключение с балета на водевиль наверняка напомнило Чаплину о другом замысле, который он короткое время разрабатывал для Полетт в 1930-е. Это была

9. История про труппу Ганольфа

Жестокий Герман Ганольф руководит водевильной труппой мальчиков-акробатов: двое – его родные сыновья, а остальные шестеро взяты маленькими детьми из сиротских приютов или очень бедных семей. В порядке исключения он берет к себе и девочку-сироту Полетт – “худое, изможденное юное создание с заостренными чертами лица и мерцающими глазами-аметистами”. Полетт тренируется и репетирует перед выступлениями, а еще помогает фрау Ганольф по хозяйству. После смерти жены Ганольф проявляет все больше садизма по отношению к Полетт и однажды нарочно роняет ее во время представления так, что она расшибает голову.

О труппе Ганольфа Чаплин вспоминает, чтобы добавить единственный эпизод в “Водевильные страсти”, где Полетт и Чарли протестуют против жестокого обращения с детьми. Тема детей-акробатов явно занимала Чаплина очень долго: к этой идее он обращается в двух более поздних (не датируемых) набросках, сохранившихся в архивах, где суровый воспитатель и директор труппы называется то Фрейлером, то Бергманом. Во всех вариантах сценария “Огней рампы” имеется короткий эпизод с труппой немецких акробатов, где хозяин наказывает самого

младшего мальчика. Эта сцена была даже снята, но не вошла в окончательную версию фильма.

В итоге Чаплин решил взять лучшее от обоих притягивавших его миров – то есть совместить балет с водевилем. Этого он добился одним росчерком – просто перенеся место действия из современного Парижа и Нью-Йорка с “Русским балетом” в Лондон 1914 года. В течение трех десятилетий перед Первой мировой войной такое уникальное сочетание водевиля с балетом было очень популярно в двух главных мюзик-холлах на Лестер-сквер – “Эмпайр” и “Альгамбра”. Это историческое явление позволило Чаплину свести вместе восходящую звезду балета (на сей раз – балерину) со старым клоуном, которого впереди ждет крах и смерть. В основу сюжета легла история Тамерлена о мужчине, который спасает девушку, и об их взаимной любви, которую он добровольно приносит в жертву, когда видит тягу девушки к более молодому человеку; оттуда же пришла вся идея сюжета об актере сцены, который отчаянно цепляется за свое искусство и за публику. В “Огнях рампы” некоторую – пускай подсознательную – роль играет даже неверность первой жены Тамерлена. Чаплин наконец добился того, чтобы история сложилась.

Формально работа над замыслом началась 13 сентября 1948 года, когда Ли Кобин наняли в качестве секретаря. Единственная особенность работы Чаплина над “Огнями рампы” в том, что он решил начать не с предварительного варианта киносценария, как делается обычно, а с сочинения самостоятельной повести в 34 тысячи слов – “Огни рампы” (*Footlights*), к которой прилагалась отдельная, еще на 5 тысяч слов, дополнительная “биография” героя, комика Кальверо, где рассказывалось о его жизни вплоть до того момента, с которого начинается фильм. В архиве было найдено несколько черновых вариантов этого более короткого текста, и по ним можно догадаться о том, что диктовался он быстрее и легче, чем основная история, и никогда не рассматривался как часть самого фильма. Это отличает его от другого сопроводительного текста – “Истории Терри Эмброуз”, – который существовал на некотором этапе самостоятельно, но в итоге целиком вошел в состав основной повести. С самого начала, как только родился замысел повести “Огни рампы”, ретроспективная история Терри Эмброуз – с детства до попытки самоубийства, которая послужила отправной точкой сюжета в фильме “Огни рампы”, – оставалась постоянной и почти не изменялась, открывая собой и повесть, и киносценарий. Она сохранилась и в последнем варианте сценария, подготовленного для съемки, была полностью отснята, но в итоге ее полностью

изъяли из фильма.

У Чаплина уникальный и неподражаемый литературный стиль, не испорченный никакой редактурой[12]. На первом месте у него – функциональность, это ведь попытка подробно представить будущую кинопостановку. Он может безо всякого предупреждения перейти от безыскусной разговорной речи к чрезмерно ярким, хотя и не слишком сложным образам – как, например, в эпизоде, где подавленный Кальверо всматривается "устало в скрытную реку, скользящую, как призрак, и живущую собственной жизнью… Она улыбается ему дьявольской улыбкой, переливаясь мириадами огоньков – отражениями луны и фонарей с набережной". В детском страхе Терри перед городскими парками слышен крик из его собственного кеннингтонского детства: "жуткие, жалкие клочки зелени с сидящими там и сям людьми, похожими на живое кладбище для отчаявшихся и обездоленных".

Там чувствуется восторг самоучки (как Чаплин сам себя называл) перед красивыми или странными словами. Он всегда держал под рукой словарь и ставил себе целью узнавать по одному новому слову в день: "громогласный", "серафическая", "фееричная", "фанфаронить" и – остававшееся до конца жизни его любимым и универсальным словом – "несказанный". Длившаяся всю жизнь любовь к Диккенсу наложила мгновенно узнаваемый отпечаток на яркие ностальгические описания Лондона в сезон пантомим и Хенли в летний день.

В архивах сохранилось несколько вариантов повести "Огней рампы". Расшифровка, которая приводится далее, по-видимому, является позднейшей версией: туда уже местами внесены изменения грамматического времени (напр., "говорит" вместо "сказал") – это отражает переход от повести к сценарию. Расхождения с предыдущими вариантами – это в основном исправления опечаток или замена отдельных слов на более удачные; никаких серьезных изъятий из сюжета от версии к версии не происходит. В отпечатанных на машинке заметках, черновиках и сценариях оставлено множество орфографических ошибок (*pouring over a book* ["разливаясь над книгой"] вместо *poring* ["задумавшись"]) и неверного написания имен собственных (театр *Daley's* вместо *Daly's; Jenet* вместо *Genée; Holbein Empire* вместо *Holborn Empire*). Большинство этих ошибок (кроме написания *Jenet* – оно, скорее всего, было намеренным) в данной расшифровке аккуратно исправлено: мы не видели большого смысла тиражировать вполне простительные ошибки голливудских стенографисток середины XX века, пускай даже сам

Чаплин не заметил их или не удосужился исправить.

Дэвид Робинсон

Огни рампы
Симфония

Вчас, когда сгущаются вечерние сумерки и свет лондонских уличных фонарей становится все заметнее на фоне шафранового неба, девятнадцатилетняя Тереза Эмброуз прощалась с жизнью, все глубже увязая в полумраке тесной нищей каморки в одном из глухих переулков Сохо.

Свет падал в комнату через окно и освещал бледное лицо девушки, лежавшей навзничь, слегка свесившись с края старой железной кровати. Волны каштановых волос разметались по подушке, обрамляя лицо – строгое, теперь спокойное, если не считать то и дело подрагивающих губ. В комнате виднелись привычные приметы трагедии: пустая баночка от снотворного на полу и шипящий газовый рожок.

Контрапунктом к этой сцене были доносившиеся с улицы веселые звуки шарманки, исполнявшей на мотив вальса одну из популярных песенок тех лет:

> Зачем я покинул уютную комнатку в Блу-умсбери,
> Где фунта в неделю хватало на жизнь холостя-ацкую?

Под этот громогласный аккомпанемент из Терезы Эмброуз мучительно вытекали остатки жизни.

Это была странная, неблагополучная жизнь: уже в самом раннем, впечатлительном возрасте девочке пришлось столкнуться с грязью и убожеством. Она была странным, задумчивым ребенком – отчасти эти черты были наследственными, но их усилили трагические обстоятельства и необычное семейное положение.

Ее отец, Чарльз Эмброуз, был четвертым сыном английского пэра и болел туберкулезом. В шестнадцать лет Чарльз сбежал из Итона и отправился в море, а после нескольких лет рискованных приключений женился на матери Терри – скромной девушке, работавшей горничной в доме его благородного семейства. Родные так и не простили ему этого брака.

Чарльз Эмброуз обладал поэтическим даром, но был слишком оторван от жизни и наивно полагал, будто можно кормить семью, посылая стихи и очерки в престижные журналы. Однако вскоре такие надежды рассеялись, и ему пришлось обратиться к другим занятиям, кроме поэзии. Иногда он штукатурил дома – но только изредка, потому что гипсовая пыль страшно засоряла ему легкие.

Отец умер, когда Терри было семь лет, и вся тяжесть домашних забот обрушилась на мать, которая работала портнихой. В юности эта простая женщина отличалась редкостной красотой. Но это осталось в прошлом – годы нищеты и труда сделали свое дело.

Семья Терри, состоявшая теперь из матери и сестры Луизы, жила в двух комнатах в одном из переулков неподалеку от Шафтсбери-авеню. Сестра Терри, хорошенькая и послушная семнадцатилетняя девушка, работала в магазине канцелярских товаров “Сарду и компания”. Ее скромный заработок целиком уходил на помощь семье.

Когда Терри было семь лет, она относила готовые платья заказчицам матери. Всякие среди них были женщины – от проститутки до жены священника. Еще не понимая, насколько разные места они занимают в обществе, Терри все-таки замечала, что каждая ведет себя по-своему. И что проститутка никогда не приглашает Терри зайти в дом, а заставляет ждать на пороге. Она выходила с растрепанными волосами, распухшими губами и раскрасневшимся лицом. Взяв платье, она исподтишка протягивала Терри пустую бутылку и просила ее сбегать в паб на углу, принести четверть пинты хлебной водки. Получив за такую услугу шестипенсовик, Терри шла домой. У нее появилось стойкое отвращение к бутылкам, потому что бутылка, попадавшая к ней в руки из рук той женщины, всегда была теплой и липкой.

Со временем Терри стала понимать разницу между высоким положением отцовской родни и скромным происхождением матери, и ее чувства колебались между скромностью и гордостью. Она росла тихой и задумчивой девочкой и часто в одиночестве уходила в городские парки, где часами сидела, с головой погрузившись в свои мысли. Иногда мимо проходила монахиня и улыбалась ей. Порой, чувствуя себя особенно несчастной, Терри думала, что тоже станет монахиней. Потом, когда она повзрослела, детские воспоминания заставляли ее избегать парков – этих жутких, жалких клочков зелени с сидящими там и сям людьми, похожими на живое кладбище отчаявшихся и обездоленных.

Хотя Терри очень хотелось с кем-нибудь общаться, она из-за своей мучительной робости редко заводила дружбу с другими детьми. К тому же она никогда не жила подолгу на одном месте и просто не успевала знакомиться с соседями: ее семья слишком часто переезжала.

Внезапно мать заболела, и это очень напугало Терри и Луизу. Миссис Эмброуз, не разгибая спины, сидела за швейной

машинкой и жаловалась на крайнюю усталость. Врач, осмотрев ее, сказал, что ей нужно немедленно ложиться в больницу на серьезную операцию.

Такой неожиданный поворот событий стал настоящей бедой, потому что теперь у семьи остался единственный источник доходов – скудное жалованье Луизы. Хоть денег было мало, они позволяли кое-как сводить концы с концами. Но даже этот источник вскоре иссяк: Луиза потеряла работу, а новое место найти никак не могла. Последние деньги кончались. Долги за жилье росли, в ломбард заложить было уже нечего, и сестры попросту голодали.

А потом что-то случилось. За неделю до возвращения миссис Эмброуз из больницы Терри заметила неожиданные перемены к лучшему: на столе появились пакеты с продуктами и даже лакомствами, каких Терри никогда раньше не видела. Вернулись вещи из ломбарда. Пришла уборщица и навела чистоту в комнате. Произошла и еще одна приятная неожиданность: сестра купила Терри новые туфли, а ведь раньше она вечно носила поношенную обувь, которая перепадала ей от жены священника.

Когда вернулась мама, Терри совсем повеселела. Она стала больше общаться с другими детьми. Хотя некоторые девочки были старше ее на два-три года, они часто брали ее с собой на вечерние прогулки по нарядной Пикадилли. Собравшись в стайку из пяти-шести человек, девочки льнули к витринам кондитерских и жадно рассматривали французскую выпечку. У гастрономов они с любопытством разглядывали кабаньи головы и коровьи языки, застывшие в желе. Возле магазинов с дамскими шляпками девочки подталкивали друг друга локтями и смеялись над глупыми улыбками восковых манекенов в шляпках.

Иногда они испуганно замолкали: это перед витриной рядом с ними останавливалась проститутка. Иногда девочки шли за ней следом, держась на некотором расстоянии, и наблюдали, как она подцепляет мужчину. Девочек постарше это забавляло, а Терри смущало: она еще не знала о грязных сторонах жизни. Однако вскоре старшие подруги “просветили” ее, и новые познания испугали и расстроили ее.

А вскоре Терри стала жертвой нового открытия, которое потрясло ее еще больше. Оно ранило ее настолько сильно и глубоко, что зарубцевавшийся шрам продолжал болеть всю оставшуюся жизнь.

Это случилось на одной из прогулок по Пикадилли. Терри с подружками остановились поиграть возле витрин универсального магазина, и вдруг, к ужасу Терри, она увидела в большом зеркале отражение собственной сестры! Она мгновенно догадалась, зачем

та здесь прогуливается. Терри поняла это по ее бесцельной, рассчитанной на зрителей походке. Она поняла это по тому рассеянному выражению лица, которое раньше замечала у других женщин. Когда она все это осознала, ей стало дурно.

Только теперь до нее дошло, что значили внезапные перемены, которые казались загадочными и необъяснимыми. Она догадалась, откуда взялась вся эта вкусная еда, и ее новые туфли, и уборщица, и другие жизненные блага. И поняла, почему так часто плачет мать, почему у нее такой больной и несчастный вид. Подружки Терри играли около другой витрины и не видели сестры Терри, но сама Терри ее увидела! Она стояла, застыв на месте, и глядела ей вслед, но Луиза прошла мимо, не заметив сестру. Одна из девочек увидела, что Терри побледнела и вся дрожит.

– Что с тобой? – спросила она.

Но Терри не отвечала. Она опять отвернулась к витрине, сделала вид, что разглядывает выставленные там товары. Она стала показывать на какую-то вещицу, а из глаз у нее катились слезы. Наконец, не в силах больше сдерживаться, она закрыла лицо руками и громко заплакала. Подружки дергали ее за руки, спрашивали, что стряслось, но Терри не желала им ничего говорить. Они в замешательстве стали смотреть по сторонам. И вот одна девочка заметила на улице Луизу.

– Смотри, там же твоя сестра! – сказала она.

– Точно, это она! – подтвердила другая.

Девочки постарше захихикали было, но быстро прикусили губы. Потом наступило молчание – все начали переглядываться. Терри, рыдая от стыда и унижения, вдруг развернулась и убежала прочь.

Она бежала и плакала, плакала и бежала.

Добежав до дома, она села на тротуар и сидела так, пока не кончились слезы, а потом вошла в дом. Ей хотелось незаметно проскользнуть к себе и лечь в постель, но ее окликнула мать.

– Терри!

– Да?

– Подойди-ка сюда.

– Я устала, мама. Хочу лечь.

– Подойди сюда, – настаивала мать.

Терри медленно подошла.

– Где ты была?

– Нигде. Просто гуляла.

Мать повернула к себе лицо Терри.

– Ты плакала?

– Нет, – ответила та, стараясь не встречаться взглядом с

пытливыми глазами матери.

– Ну-ну, расскажи маме… В чем дело?

– Просто я видела Луизу.

– Где?

У Терри задрожали губы.

– Не знаю… Я забыла где…

Вдруг у нее подкосились ноги, она спрятала лицо у матери на коленях и истерически разрыдалась.

На мать вдруг нашла какая-то спокойная решительность, ее печальные глаза приняли странное выражение.

– Ну-ну, перестань, дитя мое… Перестань же плакать, – твердила она каким-то бесчувственным голосом. – Перестань плакать, ступай спать.

На рассвете, когда звякнул ключ, которым отпирала дверь Луиза, миссис Эмброуз еще не спала. Она тихо плакала.

Когда Терри было десять лет, мать умерла. Тем временем произошли и другие перемены: Луиза сделалась любовницей одного богача из Южной Америки и поселилась в маленькой роскошной квартире в Бейсуотере. Она взяла на полное попечение Терри, которая жила теперь уже не в такой убогой обстановке, как раньше. Ее определили в частный пансион, и домой она приезжала только на каникулы. А в эти периоды она не видела в образе жизни сестры ничего неподобающего. Судя по всему, Луиза жила тихо и одиноко.

С тех пор как Терри однажды сводили на балет, она мечтала об одном: стать танцовщицей. И Луиза стала платить за ее обучение. Поэзия движения, казалось, отвечала на какой-то внутренний зов, умиротворяла меланхоличную натуру Терри.

Окончив школу, она поступила в кордебалет “Эмпайр”. В театре “Эмпайр” на Лестер-сквер публику развлекали и балетом, и водевилем: балетное действо длилось час, а в оставшееся время на той же сцене выступали жонглеры, дрессировщики и клоуны. Прошел год, Луиза уехала в Южную Америку. Некоторое время она регулярно переписывалась с Терри, но потом письма от Луизы приходили все реже и реже, пока не прекратили приходить вовсе. С тех пор у Терри не было никаких известий о сестре.

Тем временем Терри делала большие успехи, танцуя в “Эмпайр”. Казалось, наконец-то она обрела себя. Ей уже исполнилось восемнадцать лет, она была вся тонкая и неземная, луноликая, с широко расставленными печальными глазами. В танце ее серафическая красота становилась еще заметнее, и она все быстрее привлекала к себе внимание. Терри уже дублировала прима-балерину.

С тех пор как Луиза покинула Англию, Терри все больше

думала о сестре. Она осознавала, что всеми своими достижениями обязана именно Луизе. Благодарность Терри была почти фанатичной, хотя к ней примешивалось чувство вины и унижения. Мысль о прошлом Луизы постоянно преследовала Терри, превратилась в наваждение. У нее развился настоящий психоз, приведший к болезни, из-за которой оборвалась ее карьера балерины…

Это произошло в театре во время вечернего представления, когда Терри готовилась к своему выходу. Все были потрясены, потому что в тот вечер, когда с ней случился приступ, она была здорова и находилась в наилучшей форме. Она сидела в артистическом фойе, где обычно собирались балерины и другие исполнители перед выходом на сцену. И тут вошел Гуно, дрессировщик собак. Это был грубый, непривлекательный мужчина лет сорока. Он часто говорил непристойности и приставал к женщинам. Сначала он отпускал легкомысленные замечания в адрес других девушек, а потом переключил внимание на Терри.

– У тебя ведь есть сестра – Луиза?

От этого вопроса Терри вся похолодела, и, не успела она ответить, как Гуно продолжил:

– Я ее знаю. Давно ее знал – еще до того, как она пробилась в хорошее общество… Она захаживала тогда в Американский бар. Правду я говорю? – спросил он с многозначительной ухмылкой.

Терри не могла выдавить из себя ни слова. Она кивнула, едва растянув губы в улыбке. К ней уже подкатывала тошнота, потому что сейчас на нее смотрели все девушки.

– Вот это барышня была, – дрессировщик продолжал свои намеки. – Я частенько видел ее в “Лестер-лаундж”. Бывало, она рассказывала мне о своей младшей сестренке… Что та ловко танцует.

Терри продолжала молчать, только смотрела на Гуно. Если бы только можно было раствориться в воздухе, исчезнуть! Она с ужасом ждала, что он еще скажет вслух. Но тут ее мучениям пришел конец, потому что конферансье объявил: “Пожалуйста, балерины – ваш выход”.

Когда Терри, идя к сцене, прошла мимо дрессировщика, тот шутливо шепнул ей: “Лучше будь со мной поласковей”. За кулисами, уже перед самым занавесом, ноги ей вдруг свело судорогой, и она рухнула на пол.

В больнице у Терри нашли ревматическую лихорадку. Впрочем, врачи сами сомневались в собственном диагнозе. Как бы то ни было, по их словам, танцевать она сможет только через год, не раньше. Терри выслушала это известие равнодушно. Она даже

немного обрадовалась. Ведь это значило, что можно забыть и про театр, и про множество глаз, которые смотрели на нее в тот вечер в артистическом фойе. Ей было тогда мучительно стыдно, словно ее раздели и опозорили у всех на глазах. Выздоровев, Терри начала искать другую работу. По случайному совпадению, она нашла ее у Сарду – хозяина того самого магазина, где когда-то работала Луиза. И пускай это всколыхнуло неприятные воспоминания, Терри все равно обрадовалась: она испытывала мазохистское[13] желание понести искупление и за себя, и за сестру.

Выйдя из больницы, она случайно проходила мимо магазина Сарду и увидела в витрине объявление: “Требуется продавщица”. Мистер Сарду помнил ее, и после доброжелательного собеседования Терри была принята на работу.

“Сарду и компания”, магазин канцелярских принадлежностей и игрушек, находился в Сохо. Это была небольшая лавка, снизу доверху заваленная газетами, журналами, канцелярскими товарами и разными другими мелочами. В магазине было тесно и неуютно, там стоял едкий запах чернил, кожи и краски на игрушках. Но Терри это не угнетало: здесь она чувствовала себя в надежном укрытии.

“Сарду и компанией” владел один только мистер Сарду – никакой “компании” в действительности не существовало. И, несмотря на свои шестьдесят семь лет, мистер Сарду управлял магазином с неутомимой энергией. Этот приветливый и деловитый человек ни минуты не сидел без дела и следил за тем, чтобы Терри тоже не бездельничала. Она работала с семи утра до семи вечера, обслуживая покупателей. Терри просто разговаривала с ними, хотя всегда была вежлива и старалась всем угодить. Но она очень хорошо справлялась с обязанностями и даже лучше мистера Сарду знала, где что искать.

Как-то раз, забыв, где лежит нотная бумага для сочинения симфоний, хозяин попросил ее обслужить Эрнеста Невилла, молодого музыканта. Терри не обратила бы на него внимания, если бы в то время в магазине не скопилась целая толпа людей: покупатель, пришедший позже, попытался оттереть музыканта от прилавка. Терри просто вежливо “не заметила” покупателя, который повел себя так грубо, подняла глаза на Невилла и увидела его благодарную улыбку. С тех пор она всегда обслуживала его сама.

Мистеру Невиллу было слегка за тридцать, у него были густые темные волосы, коротко остриженные и отрастающие у висков. У него были глубоко посаженные задумчивые голубые глаза, а плотные губы, казалось, всегда готовы были улыбнуться.

Он был выше шести футов ростом и слегка сутулился.

Он никогда не сплетничал и не отвешивал дежурных любезностей, как часто делали другие покупатели. Разумеется, Терри тоже вела себя сдержанно. Она редко встречалась с ним взглядом – только чтобы спросить, какой товар ему нужен, и вручить покупку. И все-таки, несмотря на внешнюю строгость, что-то в Невилле вызывало жалость. Иногда он выглядел особенно осунувшимся и изнуренным, и Терри догадывалась, что он давно не ел. Иногда ей казалось, что он тратит на нотную бумагу последние гроши. Часто она украдкой подкладывала ему несколько лишних листов. А однажды она дала ему несколько лишних монет сдачи. Похоже, Невилл заметил это – судя по тому, как залились краской его бледные щеки, – но Терри не была уверена.

Она выяснила, что он живет на верхнем этаже в доме напротив. Вечером, если высунуться из окна магазина и чуть-чуть наклонить голову влево, можно было увидеть, горит ли у него свет. От старушки-уборщицы, работавшей в том доме, Терри узнала, что его зовут Эрнест Невилл и что он композитор.

Она часто о нем думала. Летом, возвращаясь вечером с работы, она нарочно проходила мимо его дома. Когда у Невилла было открыто окно, она слышала, как он играет на пианино, снова и снова повторяя одни и те же пассажи. Иногда он исполнял великолепные длинные произведения, и тогда Терри останавливалась у порога дома и слушала. Потом она шла домой с каким-то странным волнением, к которому примешивалась грусть.

Потом Терри не видела его целых две недели. Уборщица рассказала, что он болел и что кредиторы забрали у него пианино. Наконец он снова появился в магазине – бледный и худой. Спросив нотную бумагу – большие листы для оркестровых сочинений – на два шиллинга, он достал из кармана монету и нехотя положил ее на прилавок.

Терри догадалась, что это его последние деньги. Она поняла это по его голодным глазам, по бледным впалым щекам, по истрепавшейся рубашке и поношенной одежде. Если бы только ей хватило смелости, она одолжила бы ему денег – свое жалованье за месяц. Она могла бы занять денег у мистера Сарду. Но, глядя на стоявшего перед ней Невилла, она так робела, что боялась даже заговорить.

Выслушав заказ, она резко повернулась, отправилась туда, где лежала нотная бумага. Пересчитав листы, она оглянулась на служебное помещение. Мистер Сарду был занят. Терри быстро добавила несколько лишних листов, а потом торопливо

поднялась. Нервно завернула бумагу, перевязала бечевкой и оборвала ее своими проворными пальцами. Деловито вручила ему сверток. Невилл уже собирался уходить, но Терри удержала его:

– Подождите, не уходите. Вы забыли сдачу.

Невилл удивленно оглянулся.

– Наверное, вы ошиблись.

– Нет-нет. Вот она, на прилавке, – быстро ответила Терри и показала туда, где он оставил деньги.

У него вспыхнули щеки, он явно не знал, как быть.

Вдруг Терри поняла, что поступила глупо и поставила его в очень неловкое положение. Но теперь пути назад уже не было. А тут еще, как назло, из служебного помещения вышел мистер Сарду.

– Могу я чем-нибудь помочь? – спросил он, обращаясь к молодому человеку.

Невилл застыл в нерешительности.

– Наверно, тут какое-то недоразумение.

– Недоразумение? – переспросил мистер Сарду.

Терри побледнела.

– Ничего подобного, – быстро и почти воинственно возразила она. – Этот господин попросил нотной бумаги на три шиллинга, а потом забыл сдачу – два шиллинга.

Стоя в полутени в дерзкой позе, с очень прямой спиной, Терри на миг стала настоящей красавицей.

Невилл уверял, что Терри ошиблась. Но от его настойчивости она только смущалась еще больше, поэтому он все-таки взял деньги.

– Наш девиз: покупатель всегда прав, – сказал мистер Сарду, когда Невилл взял два шиллинга. – Но сейчас вы были неправы. Ха-ха!

Невилл улыбнулся и ушел.

Как только он вышел из магазина, мистер Сарду резко повернулся к Терри:

– Сколько он дал вам – пять шиллингов?

Терри, не подумав, кивнула.

Мистер Сарду остался доволен ее ответом. Но потом, уже сидя в служебном помещении, он вновь вернулся мыслями к этому эпизоду: поведение Терри показалось ему очень странным. Если покупатель дал ей пять шиллингов, значит, монета должна быть в кассе. Чтобы окончательно прогнать сомнения, он вернулся в торговый зал. Когда Терри обслуживала покупателя, он заглянул в кассовый ящик.

– Ну, и где же монета в пять шиллингов? – спросил он, когда

тот покупатель ушел.

Терри ничего не сказала. Чем больше хозяин задавал вопросов, тем больше она смущалась.

Мистер Сарду помрачнел. Он решил проверить бухгалтерские книги и выяснить, не обнаружится ли еще большей пропажи денег. Однако вздохнул с облегчением, когда узнал, что не хватает всего девяти шиллингов.

И тут Терри не выдержала. Она рассказала хозяину, что позаимствовала деньги и собиралась вернуть их до следующего переучета, но, к сожалению, не успела этого сделать. При этом она продолжала уверять, что композитор дал ей пять шиллингов.

– Конечно, это серьезный проступок, – важно сказал мистер Сарду. – Я мог бы даже потребовать арестовать вас. Но я же не изверг. И все же я уже никогда не смогу вам доверять.

Он позволил ей проработать в магазине еще две недели – чтобы она смогла вернуть из своего заработка те деньги, которые “позаимствовала” (как он предпочел выразиться) из кассы.

Пока Терри оставалась у Сарду, Невилл больше не заходил ни разу. Через неделю после увольнения из магазина она проходила мимо дома Невилла, но в его комнате было темно и тихо, а в окне была выставлена табличка: “Сдается комната”.

Приближалась осень, и Лондон готовился к новому театральному сезону. Танцевальные труппы, акробаты, велосипедисты-трюкачи, фокусники, жонглеры и клоуны нанимали для репетиций клубные помещения и пустующие склады. Лихорадку предстоящего сезона ощущали и будущие зрители, и даже театральные декорации. Для пантомимы в “Друри-лейн” по частям собирали огромного, на всю сцену, лежащего великана, который умел “дышать” благодаря особому механизму. Он был такой большой, что из кармана его куртки, как из двери, запросто мог выскочить целый кордебалет[14].

Вот особый реквизит для сцены преображения Золушки – тыквы, которым предстояло превратиться в кареты с белыми лошадьми при помощи хитрой системы зеркал, различные хитрые механизмы для воздушного балета, рельсы для циклорамы, горизонтальные брусья, канаты для канатоходцев. Все было готово к рождественской пантомиме: новые номера с фокусами, причудливые музыкальные инструменты, пышные парики и разные штуковины для грубых фарсов и клоунад.

Хотя Терри и жила в эпицентре всей этой бутафории, ей было невесело. С тех пор как она ушла из магазина Сарду, прошло уже пять недель, а новая работа все не находилась. А с того дня, когда она рухнула на пол в “Эмпайр”, прошло больше года, но Терри

редко позволяла себе даже вспоминать тот неприятный эпизод, потому что он вызывал у нее настоящую фобию. Ей хотелось совсем позабыть об этом.

И все же, оставаясь в одиночестве у себя в комнате, она часто пыталась встать на цыпочки, но это причиняло ей мучительную боль. В любом случае ей нужна была работа, а такую, которая пришлась бы по душе, похоже, найти было невозможно.

Совсем отчаявшись, она устроилась работать на консервную фабрику Нортапа, где делали маринады. Это было ужасно. Жуткие и едкие испарения смешивались с запахом горчицы, обжигали ноздри, заставляли слезиться глаза. А руки были в желтых пятнах, которые никак не отмывались, сколько бы Терри их ни терла. Теперь по воскресеньям, выходя из дома, она надевала черные нитяные перчатки, чтобы скрыть эти пятна. Она проработала на фабрике уже месяц, и тяжелый труд начал сказываться на ее здоровье. Какое облегчение приносила суббота! Можно было целый день лежать в постели и отдыхать. А вечером Терри все-таки вставала и выходила на прогулку.

С недавних пор, проходя мимо одного паба позади Шафтсбери-авеню, она слышала, как сверху долетают звуки старого пианино и звучит скерцо под топот послушных ног. И постоянно чей-то хриплый голос прерывал эти звуки, говоря: “Нет-нет-нет”. Тогда топот делался беспорядочным и совсем стихал. “Нет-нет. Не четыре четверти. Две четверти. А теперь – прошу еще раз”. Вот что услышала Терри однажды вечером, остановившись на углу после прогулки. Казалось, она не танцевала уже сто лет, хотя часто ей очень хотелось танцевать.

Терри грустно зашагала дальше и, проходя мимо входа в дом, где шла репетиция, она на минутку остановилась и заглянула внутрь. Над лестницей виднелся белый потолок, сверху доносились скрипучие голоса и шарканье ног. И вдруг у нее сильно заколотилось сердце. Она быстро взбежала вверх по ступеням и, затаив дыхание, замерла перед приоткрытой дверью.

Она увидела продолговатую комнату со столами, поставленными друг на друга по углам, и пианино в дальнем конце. Возле стены стоял ряд стульев с плетеными сиденьями, и посередине ряда сидел “мистер Джон” (как называли его девушки) – зверского вида человек со сломанным носом и большим уродливым ртом. У него был низкий, сиплый голос, и когда он говорил, то казалось, будто проводят смычком по ослабшей басовой струне скрипки. Он выкрикивал танцовщицам указания – и вдруг посмотрел на Терри. Но подошел он к ней только после того, как закончил инструктировать очередную девушку.

– Что вам нужно? – спросил он резко.

Терри смутилась. Она нерешительно переминалась с ноги на ногу, прежде чем нашла в себе смелость ответить.

– Работа! – выдохнула она.

– А опыт у вас есть? – спросил тот.

– Я танцевала в “Эмпайр”, – ответила Терри и хотела продолжить, но мистер Джон перебил ее.

– Девушки, перерыв – пять минут. – Потом снова повернулся к ней. – Вы танцуете на пуантах?

– Да, но…

– Довольно, – снова прервал ее он. – Я устрою вам просмотр. Если вы хорошо танцуете, я дам вам сольный номер в сцене превращения.

Если бы мистер Джон не перебивал ее, Терри рассказала бы ему, что она не танцевала с тех самых пор, когда у нее случился приступ ревматической лихорадки, и что ее вполне устроило бы место в кордебалете. Но когда она услышала такое заманчивое предложение, ее охватил трепет. Она не нашла в себе сил возражать. Мистер Джон уже говорил, что готов посмотреть ее прямо сейчас, и если она подойдет, то он просто отменит завтра утром просмотр других кандидаток.

– Конечно, у меня сейчас ноги плохо гнутся, – сказала она кротко. – Я давно не упражнялась.

– Не волнуйтесь, – сказал он. – Мы это учтем.

Терри внезапно подхватил поток кипучей деятельности. Кто-то спрашивал, какую музыку ей сыграть, одна девушка протягивала ей туфли, другая – балетную пачку. Нет-нет, говорила она, перчатки она не будет снимать.

Одна только сила воли позволила Терри станцевать в тот вечер, потому что она испытывала мучительную боль. В тускло освещенном зале, под аккомпанемент шопеновского вальса, бледная изможденная девушка с восторженным лицом казалась каким-то волшебным видением. Девушки, застывшие в молчаливом благоговении, будто изваяния на греческом рельефе, наблюдали за ее движениями и пируэтами… Но вдруг она покрылась мертвенной бледностью и пошатнулась.

– Нет-нет, – выкрикнула она и рухнула на пол.

Мистер Джон немедленно вскочил с места. Тут же подбежал и пианист Карл, потому что девушка потеряла сознание.

– Ну же! Карл! Бери ее за ноги! – сказал мистер Джон.

Карл послушался, они вдвоем подняли ее, отнесли к стульям и уложили. Одна девушка скатала платье Терри и подложила ей под голову, другая принялась похлопывать ее по рукам и стаскивать перчатки.

– Снимите с нее туфли, – сказал мистер Джон. – Может быть, она наступила на гвоздь?

– Да у нее, наверное, желтуха, – сказала одна девушка. – Посмотрите на ее руки!

– Это злокачественное малокровие, – сказала другая.

– Позовите врача! Малышке совсем плохо, – сказал мистер Джон.

Над Терри склонилось множество испуганных женских лиц.

Одной из причин ее обморока стало крайнее истощение, вызванное недоеданием. Позже оно привело к пневмонии. Несколько недель Терри пролежала в больнице, находясь между жизнью и смертью. Пока она лежала там, ее однажды навестили мистер Джон и его жена и принесли цветы. Позднее она с огорчением прочитала в театральной газете, что он вместе с труппой уехал на гастроли в Америку.

Только через три месяца Терри удалось выйти из больницы. И ее до слез растрогала доброта мистера Джона: в тот день, когда ее выписывали, ей пришло письмо от него – с совереном в конверте.

Тем временем квартирная хозяйка по душевной доброте оставила у себя вещи Терри, но комнату ее уже сдала, так что Терри пришлось искать новое пристанище. Она нашла жилье в Сохо – мрачную каморку за пять шиллингов в неделю. Хозяйка, миссис Олсоп, потребовала заплатить за две недели вперед, так что у Терри осталось на жизнь всего десять шиллингов.

Прошло шесть недель после выхода из больницы, но Терри оставалась слабой и вялой. Она задолжала уже месячную плату за комнату, а отнести в ломбард было почти нечего. Мысль о том, что снова придется сталкиваться с суровой жизнью, пугала Терри, но она пыталась отогнать страх. Все равно придется искать работу.

Она регулярно заходила в публичную библиотеку и просматривала в газетах колонки с объявлениями. Однажды она увидела, что требуются “фотографические модели для коммерческого позирования”, и подумала, что такая работа ей, пожалуй, подошла бы.

Терри пошла по указанному адресу, и по пути ей встретилась театральная касса. Прямо перед ее глазами в окошке мелькнула афиша! … “Новая симфония Эрнеста Невилла! В Королевском Альберт-холле, дирижер – сэр Артур Лоренс![15]” Неужели это тот самый Эрнест Невилл, который заходил когда-то в магазин канцелярских принадлежностей? Эта афиша была для Терри как гром среди ясного неба… Подумать только: никому не известный молодой человек жил в крайней бедности – и вдруг… Вот она,

слава! Премьера ожидалась в пятницу вечером. Терри решила, что пойдет во что бы то ни стало! У нее было всего четыре шиллинга. Билет на самые дешевые места стоил шиллинг и шесть пенсов.

В пятницу вечером Терри заняла свое место на галерке. До начала концерта оставалось пятнадцать минут. Вокруг все громче шелестели человеческие голоса, будто птицы трепетали крыльями, и ей казалось, что она где-то далеко-далеко. Но этот гул не был неприятным – он успокаивал, баюкал ее. В гуще многоголовой толпы ей было легко на душе: ведь все эти люди тоже пришли сюда за красотой, у них была та же душевная потребность, что и у нее.

Музыканты уже поднимались на помост и рассаживались, их фигуры складывались в ослепительный черно-белый узор.

Раздался орфический хаос звуков – это музыканты настраивали инструменты. Публика шумела все громче и громче. Но вдруг все стихло – на сцене появился сэр Лоренс. После долгих аплодисментов он развернулся к музыкантам лицом. Наступила тишина.

Терри затаила дыхание, и программка задрожала у нее в руке.

Концерт открывала новая симфония Эрнеста Невилла. Композитор должен был отдать положенную дань славе – и тому миру, который со временем провозгласит его маэстро. Наступила напряженная, полная ожидания тишина… А потом из этой тишины стал прорастать тихий гул, все поднимаясь и поднимаясь, будто огонь, стремящийся ввысь. Это была песня жизни – со всей ее красотой и тайной. Но Терри услышала в этой песне только раздражение, страдание и отчаяние.

Наконец композитора вынудили показаться на сцене. Да, это был он – Эрнест Невилл. Терри легко узнала его даже с галерки. Перед концертом ее вдруг охватило безотчетное желание подойти к композитору после концерта и поговорить с ним. Она сама еще не знала, что именно скажет ему – наверное, напомнит о том, что она та самая девушка из магазина, где он покупал когда-то нотную бумагу. Теперь же это желание пропало. Терри как будто внезапно повзрослела. Его симфония очень странно на нее подействовала. Ей захотелось одиночества. Ведь в нем – покой и неосязаемая красота. Она была под таким сильным впечатлением от музыки, что не могла даже аплодировать вместе с остальной публикой. Сидя в дальнем углу галерки, она просто тихонько плакала.

Когда концерт закончился, Терри еще немного задержалась в зале, ощущая пустоту и какую-то неясную боль, а потом пошла на улицу – ждать автобус перед Альберт-холлом. Когда она уже

стояла на остановке, из концертного зала вышла небольшая группа людей. Двое из них остановились рядом на тротуаре. Это были сэр Артур Лоренс и… Эрнест Невилл!

Они стояли и поглядывали туда-сюда, и вдруг Невилл посмотрел в сторону Терри. Было темно и плохо видно. Он отвернулся, но потом снова оглянулся.

– Поздравляю вас, – проговорила Терри.

– Благодарю, – отозвался он.

Она поняла, что он все еще не узнает ее, и подошла чуть-чуть поближе.

– Вы меня не помните? Я работала в магазине Сарду.

Похоже, он обрадовался.

– Ах да, конечно, конечно. Я просто не узнал вас в темноте. Так вы были на сегодняшнем концерте?

– Да. Это было прекрасно, – ответила Терри.

Он радостно улыбнулся и, кажется, хотел сказать что-то еще, но тут подъехал лимузин сэра Лоренса. Садясь в автомобиль, Невилл пожелал ей доброй ночи. Дверь машины захлопнулась, и лимузин плавно тронулся с места.

Терри не очень взволновала, не слишком впечатлила эта встреча. У нее как будто отнялись все чувства. Все стало ей безразлично. Она устала – устала от нездоровья, от боли, от борьбы с жизнью. Ей хотелось уснуть. О, если бы только уснуть!..

Ту ночь она промучилась в постели без сна, а на следующий день впала в забытье, и даже приколотая к ее двери записка, где хозяйка требовала от нее освободить комнату, оставила ее равнодушной. Ей хотелось одного: заснуть… заснуть и не видеть никаких снов… И вот наконец этот сон начал приближаться… Она сама его позвала. Медленно, тихонько ее накрывало забвение… Под аккомпанемент газа, с шипеньем вырывавшегося из плиты, и под звуки шарманки, долетавшие с улицы…

Кальверо – седоватый человек лет пятидесяти, в котором по наружности и одежде сразу опознавался актер, – никак не мог вставить ключ в замок, чтобы войти в дом. Он встал боком, прислонился к двери плечом и взял себя второй рукой за запястье, чтобы направить ключ прямо в скважину. Но как только он попытался вставить ключ, тот вдруг куда-то поплыл. После нескольких неудачных попыток Кальверо схватился за дверь, как бы уговаривая ее стоять смирно. Наконец он понял, что все это напрасно, и стал просто жать на дверной звонок.

– Миссис Олсоп нет дома, – сказал ребенок, сидевший на пороге дома напротив.

Кальверо обернулся и отвесил благодарный поклон, а потом

опять принялся за дело. К его удивлению, пока он не смотрел на дверь, ключ как-то сам собой пролез в замочную скважину!

Войдя в дом, он сразу же остановился, чтобы раскурить потухшую сигару, и зажег спичку. Но это была гадкая дешевая спичка – из тех, что вечно ломаются пополам. Он зажег еще одну – то же самое. Теперь у Кальверо появилась новая цель. Ища целую спичку, он стал принюхиваться. Пахло газом! Запах был не на шутку сильным и, похоже, доносился из комнаты Терри. Кальверо задумался, а потом постучался туда. Никто не откликался. Тогда он повернул ручку, но дверь оказалась заперта, а "глазок" был заткнут полотенцем. Кальверо быстро протолкнул его пальцем внутрь и заглянул сквозь отверстие в комнату. Его взгляд остановился на кровати.

Вскоре он уже вышиб дверь плечом, вынес находившуюся без сознания девушку в коридор и положил ее на лестницу. Он стал звать миссис Олсоп, но потом вспомнил: малыш на улице сказал, что ее нет дома. Хотя Кальверо и был во хмелю, ему в голову пришла блестящая идея: ведь тут неподалеку есть бесплатная аптека, где выдают лекарства бедным! Он побежал туда и вскоре вернулся вместе с доктором.

– Вы выключили газ? – спросил доктор.

– Газ? – переспросил Кальверо.

Врач ничего не ответил, только нетерпеливо спросил:

– Где ее комната?

– Вот, – показал Кальверо.

Врач вошел туда, быстро распахнул окна, выключил газ и поспешно вышел.

– Нужно поскорее перенести ее в другую комнату. Где хозяйка?

– Ее нет дома.

– А где ваша комната?

– Моя? Наверху, – ответил Кальверо.

– Хорошо, – сказал доктор. – Берите ее за плечи, а я возьму за ноги.

Кальверо повиновался и, пятясь назад, потащил девушку, не приходившую в сознание, наверх. Они поднялись на три лестничных пролета, а потом положили девушку на кровать в его комнате.

– Раскройте все окна, – потребовал врач.

Кальверо сделал, как тот просил.

– Мне вызвать скорую помощь?

– Сначала ей нужно дать рвотное. Нельзя терять ни минуты. Мне понадобятся две кварты теплой воды и пара полотенец, – сказал врач, вынимая из своей сумки инструменты.

Описывать подробности того, что происходило в следующие двадцать минут, было бы неделикатно. После того как девушке оказали медицинскую помощь, Кальверо рассказал врачу все, что знал, и в заключение показал ему найденный пустой флакон от снотворного.

– Наверное, это из вашей аптеки.

– Да, точно, – сказал врач, внимательно рассмотрев флакон и стараясь не выказывать беспокойства. – Должно быть, она купила это час назад: тут подпись Дженсона, а он раньше шести часов не приходит.

– Ну что, вызвать скорую? – напомнил Кальверо.

Доктор задумался.

– Уже ни к чему. Теперь ее жизнь вне опасности. Кроме того, если отправить ее в больницу, начнется расследование, а за покушение на самоубийство полагается тюрьма.

– Ну, раз даже ее собственная жизнь ей не принадлежит – то что тогда принадлежит? – спросил Кальверо.

Доктор пожал плечами, взял полотенце, вытер им лоб девушки и бросил на кровать.

– Ну, дня через два она окрепнет и тогда вернется к себе в комнату. А пока что пусть лежит здесь, ей нужен покой. Не давайте ей воды – она может вызвать тошноту и увеличить нагрузку на сердце. Если ей захочется пить, дайте апельсинового сока. А завтра, если появится аппетит, пусть съест куриного бульона… Но никаких консервов. – Врач поглядел на свои часы. – Если вы зайдете в аптеку через полчаса, я выпишу вам рецепт.

– Мне?

– Ей, конечно.

– Ах да.

Когда врач ушел, Кальверо медленно опустился на стул. Только теперь, немного трезвея, он начинал сознавать, какую ответственность нечаянно взвалил на себя.

Пока он сидел и думал, снизу послышался воинственный голос миссис Олсоп. Вернувшись домой, она с удивлением обнаружила, что дверь в комнату девушки взломана.

– Ну, она у меня поплатится за это! Решетки ей не миновать! Это же взлом дома – вот что это такое!

Кальверо на цыпочках вышел из комнаты и встал на верхней площадке лестницы, чтобы послушать, что будет дальше.

– Выломала мою дверь, это надо же! Ага, она, наверное, и вещички свои забрала!.. Ах она подлая, подлая воровка…

Остальных ругательств уже было не разобрать – рассерженная хозяйка вошла в комнату девушки.

– Странно, – сказала она, выходя. – Не взяла ничего! И не

возьмет уже – пока не заплатит за жилье! Ну надо же – выломала дверь!.. Хорошенько же она тут развлекается за моей спиной! Ну, больше у нее этот номер не пройдет – я ее выставлю!

Кальверо проворно прокрался на цыпочках обратно в комнату. Девушка все еще спала. Ладно, лучше пока ни о чем не думать – как-нибудь все само разрешится. Одно только Кальверо, хоть и был пьян, понимал хорошо: нужно уберечь эту девушку от ярости миссис Олсоп – хотя бы на первых порах. Вдруг девушка зашевелилась, раскрыла глаза, потом снова закрыла, и из-под ее век медленно вытекли слезы, замерли, а затем скатились по щекам. Кальверо вынул носовой платок, вытер ей слезы, посмотрел на часы. Ах да, рецепт! Он быстро прошел в гостиную, взял с пианино скрипку, положил в футляр и вышел из комнаты. Скоро он был уже на улице.

Пока он отсутствовал, принесли белье из прачечной. Миссис Олсоп всегда разносила его по комнатам лично, чтобы жильцы вовремя платили. Сейчас она позвала Кальверо, стоя еще внизу лестницы. Не услышав ответа, она начала подниматься. Когда она дошла до второй лестничной площадки [переход к обратному плану площадки[16]], вернулся Кальверо с продуктами. [Выход … он медленно входит …] Посередине лестницы он уронил банку с лососем, и она покатилась вниз по ступенькам. Он собирался спуститься за ней, но, услышав голос миссис Олсоп, передумал.

Она уже стучала в дверь его комнаты и собиралась войти, но тут услышала чьи-то шаги внизу.

– Это вы, мистер Кальверо? – прокричала она. – Вот ваше белье. Я хотела положить его вам на кровать.

– Стойте! Подождите! – закричал он и помчался вверх.

На глазах удивленной хозяйки он скрылся вместе с продуктами за дверью, потом внезапно показался уже без них. Торопливо расплатился с ней… И с каким-то заискивающим видом удалился, закрыв за собой дверь. Ничего не понимая, миссис Олсоп спустилась. Внизу она подобрала банку с лососем, снова поднялась и опять постучалась к Кальверо. Он приоткрыл дверь дюйма на три, не больше, и снова выглянул.

– Вы уронили вот это, – сказала хозяйка.

– Ах да, спасибо, – сказал Кальверо, взял банку через узкую щелку и не сдвинулся с места, пока хозяйка не начала спускаться вниз.

На полпути она остановилась, прислушалась, а потом тихонько, на цыпочках прокралась обратно наверх. У двери Кальверо она нагнулась и заглянула в замочную скважину, которая располагалась ровно напротив кровати. И сразу же забарабанила в дверь, а потом и ворвалась в комнату.

– Так вот как она проводит вечера!

– Погодите минутку, – сказал Кальверо и, крепко взяв ее за локоть, вывел из комнаты.

Но миссис Олсоп до того взволновалась, что даже не заметила такого невежливого обращения.

– Эта девушка серьезно больна.

– А мне какое дело! Пусть немедленно убирается отсюда!

– Послушайте, матушка…

– Какая я вам матушка! – фыркнула та. – Что эта женщина делает у вас в комнате?

– Совершенно не то, что вы думаете, – ответил Кальверо.

– Все равно, пускай убирается, а не то я вызову полицию!

– А вот и не вызовете!

– Ах так! Вы что это себе позволяете в моем доме, а?.. Мне выломали дверь внизу! Хотела бы я знать, кто это натворил!

– Я!

– Вы?

– Если бы я этого не сделал, она бы умерла. И вы были бы виноваты!

– Что?

– У вас дырявая газовая труба!

– Неправда!

– А я говорю, у вас в той комнате была утечка газа!

Миссис Олсоп сощурилась.

– Зачем вы выломали дверь?

– Она была заперта.

– В котором часу?

Кальверо пожал плечами.

– Что-то здесь не так, – сказала миссис Олсоп.

Кальверо понял, что его выдумка слишком не похожа на правду.

– Послушайте! Эта девушка пыталась покончить с собой.

– Покончить с собой! – завопила хозяйка.

– Да… Она включила газ. А я вернулся домой как раз вовремя – иначе было бы поздно.

– Мало того, что она задолжала мне за месяц, – заскулила миссис Олсоп. – Теперь она вздумала еще и покончить с собой в моем доме! Лучше вызовите скорую помощь и отвезите ее в больницу.

– Ну… тогда об этом напишут во всех газетах.

Такое замечание заставило миссис Олсоп задуматься.

– Все равно, у вас в комнате она не останется!

– Тогда пустите ее вниз, где она жила.

– Еще чего! Да я уже сдала ту комнату! Хорошенькое дело… А

вдруг преподобный мистер Спайсер прознает, что тут у вас женщина… Он же прямо под вами живет!

– Да ему-то что за дело. А если б это была моя жена?

– Жена? Ну-ну, поосторожнее. Она дурная девушка, – сказала хозяйка с понимающей ухмылкой. – Вселилась сюда уже больная. Лучше поберегитесь – ну, вы меня поняли – и хорошенько окурите после нее комнату.

– Ну, не прокаженная же она, – пошутил Кальверо, когда хозяйка уже спускалась вниз.

Вернувшись в комнату, Кальверо с сомнением посмотрел на девушку. Она еще спала. Он взял стакан, из которого она пила, и собирался им воспользоваться, но потом передумал и взял другой. Он начал откладывать в сторону вещи, к которым прикасался доктор. На столе стоял таз, на кровати лежало полотенце. Кальверо брезгливо, двумя пальцами, подобрал полотенце, бросил его в таз, а таз поставил на пол и тихонько задвинул под кровать. Он хотел вытереть руки об носовой платок, но вдруг вспомнил, что этим платком утирал девушке слезы. Поэтому, нагнувшись, он отправил в таз и носовой платок.

Теперь нужно было вымыть руки. Стоя у умывальника, он обернулся и увидел, что Терри раскрыла глаза. Они были тусклыми и как будто ничего не видели.

Потом она нахмурила брови.

– Что, голова болит? – тихо спросил Кальверо.

Она явно услышала его, потому что снова открыла глаза. Потом еле-еле повернула голову на подушке и обвела взглядом комнату.

– Где я? – прошептала она.

– У меня в комнате, – ответил Кальверо. – Я живу прямо над вами, двумя этажами выше.

– Как я здесь оказалась?

– Гм, – запнулся Кальверо, а потом постарался коротко рассказать о том, что произошло. – Сегодня вечером я пришел домой и почувствовал, что из вашей комнаты сильно пахнет газом. Я взломал дверь, позвал врача, и мы с ним вдвоем перенесли вас сюда.

– Зачем вы помешали мне умереть?

Кальверо посмотрел на нее скептически.

– А куда вы так торопитесь?

– Я не хочу жить, – прошептала она.

– Почему? Вас мучает боль?

Она покачала головой.

– Ну, тогда все остальное неважно, – сказал он. – Это просто пустые фантазии.

Он повернулся и поглядел через окно на ряд старых, узких, потемневших от дыма зданий, которые высились напротив, совсем близко. Они уныло зияли открытыми окнами, выходившими на задние дворы – грязные и неухоженные. Ему показалось, что он рассматривает плесень на сыре.

– Доживете до моих лет, – продолжал он, – поймете, как же вам повезло – родиться на свет… Быть частью этой великой Вселенной, да, ведь каждый из нас – это малая вселенная. Только мы умеем думать! А вот звездам этого не дано. Они просто вращаются вокруг собственной оси, и все! – Кальверо икнул. – А солнце – что оно умеет делать?.. Стрелять пламенем на высоту двести восемьдесят тысяч миль! И зачем? Только тратит понапрасну свои природные богатства. А думать оно разве умеет? Нет! А вот мы – умеем! – Он постучал себя по лбу средним пальцем. – Вот лучшая игрушка, какую когда-либо изобрел Господь… человеческий ум… А вы хотите взять и уничтожить его… Но не можете!

Тут он принялся декламировать стихи:

Не в вихре смерти пух,
Не дом небытия с Тобою жизнь любая,
Ты – Бытие и Дух,
И что Твое, живет не умирая.[17]

Его прервало тихое посапывание, и, повернувшись, Кальверо увидел, что Терри снова погрузилась в сон и глубоко дышит.

– Надеюсь, я не мешаю вам спать, – пошутил он.

Гостиная Кальверо напоминала какой-то музей театральных реликвий. По стенам были развешаны в рамках старые афиши с его именем крупными буквами, фотографии молодого Кальверо – и в клоунском гриме, и в обычном костюме. В одном конце комнаты находился маленький камин, а в другом у стены – старенькое пианино. На подставке стояли нотные листы, исписанные почерком Кальверо – музыкальные наброски для комических песенок, – а на стене над пианино висело чучело щуки. У окна стоял выцветший красный диван. Там и сям лежали всякие безделушки, книги и старые журналы. Комната, хоть и бедно обставленная, была довольно живописной и уютной, особенно когда в камине горел огонь.

Теперь, когда Терри уснула, Кальверо перешел в гостиную и закрыл проем перегородкой. Он бросил на диван подушку и дорожный плед: спать придется тут. Сегодня вечером он собирался лечь пораньше: завтра утром предстояла очень важная встреча. Развязывая галстук, Кальверо оценивающе всмотрелся в

большую фотографию, висевшую над каминной полкой: там он был снят в костюме клоуна. Потом зевнул и поглядел на другой портрет. Там он был уже без грима – просто молодой человек, довольно красивый. Кальверо быстро повернулся спиной к этому снимку. Он начал разуваться, и тут с улицы долетели звуки музыки. Это унылое трио, стоя в вестибюле паба на углу, исполняло мелодию “Жимолость и пчела”. Один музыкант – тот, что играл на переносной фисгармонии, – был слепым, у него посреди лица зияли ужасные рубцы пустых глазниц. Второй – пьянчуга с мутными глазами и обвислыми, как у моржа, усами – играл на кларнете, а третий – скрипач – был похож на опустившегося Паганини. Хоть эти трое и смотрелись мрачной карикатурой, играли они хорошо.

Кальверо укрылся одеялом и начал засыпать. Музыка уличного трио понемногу стихала, а сквозь нее, становясь все громче, начали проступать хаотичные звуки оркестра, настраивающего инструменты.

Большой плюшевый занавес мюзик-холла “Эмпайр” раздвинулся, и оркестр бодро заиграл вступление к комической песне. Пока он играл, Кальверо готовился выйти на сцену, стоя за кулисами в комедийном гриме и наряде: маленькие усы щеточкой, плохо сидящая на голове шляпа-котелок, нарочито тесный фрак, мешковатые штаны и огромные старые башмаки.

Его появление вызвало у публики взрывы смеха и аплодисментов. Когда он вышел на середину сцены, смех не стих, хотя он не произнес еще ни слова. Чем дольше он просто смотрел на зрителей, тем больше они хохотали. Он запел было, но пустил петуха и испуганно умолк. Смех продолжался. Тут уже он рассердился, изобразил возмущение, равнодушие, потом снова приятно улыбнулся и приготовился начать сначала. Состроил обиженное лицо, когда публика снова разразилась смехом, потом чопорно улыбнулся. Повернулся спиной и нетерпеливо затопал ногой. Рассеянно почесал в заду – и обнаружил, к большому смущению, что через прореху в штанах белеет кусочек рубашки. Он потянул за манжету правого рукава – и кусочек в прорехе исчез. Зато теперь слишком высовывался наружу рукав. Кальверо потянул за кусок рубашки, торчавший из прорехи в штанах, – теперь манжета исчезла. Он стал тянуть рубашку то за задний край, то за рукав, и они по очереди то показывались, то исчезали. Наконец, когда снова вывалился наружу рукав, Кальверо осенило, и он дернул за носовой платок в нагрудном кармане. И вдруг с удивлением увидел, что рукав втянулся. Теперь он принялся дергать за все поочередно – за штаны, за рукав и за носовой

платок на груди. А под конец решил, что носовой платок, свисающий из кармана на груди, – пожалуй, наименее постыдное зрелище. После чего с умоляющим видом снова повернулся лицом к публике. Когда та угомонилась, Кальверо запел такую песенку:

Еще ребенком я узнал
О перевоплощении.
С тех пор о нем лишь и мечтал
До умопомрачения!
Не страшно умирать
И даже в гроб ложиться,
Ведь все равно опять
Мне суждено родиться!
Но лишь бы не кустом,
Не деревом скрипучим
Не молью, не глистом
И не ежом колючим!
В земле торчать понуро?
Молчать и ползать хмуро?
Все это не по мне!
Мечтаю я о море,
О воле и просторе!
(Припев)
Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!
Вот эта жизнь – по мне!
Резвиться, носиться в пучине голубой!
Никто мне не страшен – ни спрут, ни китобой!
Ни белая акула, ни великан финвал!
Ни скаты – ни медузы – ни девятый вал!
Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!
Вот эта жизнь – по мне!

Отметив новоселье
В соленой глубине,
Не ведая похмелья,
Я заживу в волне
Всегда навеселе –
Не то что на земле!
Не то что на земле –
Где пестики, тычинки,
Где куколки, личинки,

Где кочки да болота –
Вот скука да зевота!
Все это не по мне!
Мечтаю я о море,
О воле и просторе!
(Припев)
Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!
Вот эта жизнь – по мне!
И не страшны ни бури, ни удочки, ни сети!
Там весело и мокро – мокрей всего на свете!
Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!

(Кальверо восторженно раскинул руки в стороны)

– Ах, как хорошо быть сардинкой! И плавать на просторе, не зная в жизни горя! … Туда-сюда носиться, всегда играть, резвиться!

(оборачивается и замечает задник, на котором нарисовано море)

– А вот и море!

(пытается нырнуть туда и падает на голову)

Поднимается, смотрит на зрителей, прислонившись спиной к заднику, – и вдруг выпускает изо рта струю воды. Какая-то сила мощно толкает его сзади – и он летит вперед, чуть не падая в оркестровую яму. Встряхнувшись, он говорит:

– Наверное, начинается прилив. Странное дело – мне приснилось, будто я сардинка. Мне снилось, что пришла пора обедать, и я плыл и глядел по сторонам, высматривая наживку, и вдруг поравнялся с густыми зарослями водорослей. И там, среди них, мелькнули очень симпатичные плавнички. Ну да, так у нас в море и называют рыбок: плавнички. И до чего изящно она виляла хвостом – так плавно… Но она, похоже, попала в беду. Пыталась вырулить назад. И я прокричал: “Вы, кажется, на распутье? Помочь вам распутаться?” Она улыбнулась, и я подплыл поближе. Рыбка рассказала мне грустную историю. Она осталась одна-одинешенька на свете – вся ее родня погибла в пору великого лова сардины у берегов Корнуолла. А сейчас она искала подходящее место, чтобы выметать икру. Я сказал: “Погодите-погодите – в любую погоду! Здесь не место метать икру. Здесь живет одна шпана – сплошь акулы, больше никого. Зато я знаю укромное местечко, где можно спокойно нереститься. И если хотите, могу вас туда проводить – ах, простите! Я хотел сказать –

могу показать дорогу”. В сезон нереста самец никогда не плывет позади самки, если только они не женаты. И вот я поплыл впереди… Просто чтобы доказать, что имею самые честные намерения.

(с воодушевлением)

– Был чудесный день. Переливчатый свет пронизывал воду на поверхности океана, и морские угри неспешно сновали между водорослями, покрывавшими скалы. Даже крабы приветливо махали нам, когда мы проплывали мимо.

(изображает крабов, машущих клешнями)

– А под нами счастливые камбалы, без ума от весны, шлепали хвостиками по дну океана, будто сердились на него.

– А мы все плыли и плыли дальше, в пучину.

(любезно)

– Конечно же… я плыл впереди.

(снова поэтичным тоном)

– А потом случилось самое прекрасное – и самое естественное: она меня догнала. И мы поплыли рядышком, бок о бок – вот так!

(сжимая руки, будто в молитве)

– Какая радость! Какое умиление! Она – со мною рядом! И весь океан течет и переливается через мои жабры! Она сказала: “Ты мне нравишься”. И я ответил: “Ты мне тоже. Конечно, мне нечего тебе предложить – я ведь бедняк. Но если мы поженимся, я буду работать изо всех сил. И все буду отдавать тебе”. Она улыбнулась. “Мне нужно немного – только свой дом, где можно жить-поживать и воспитывать тысяч десять или двадцать детишек …”

(очень выразительно)

– Потом она улыбнулась и поплыла вперед!.. А потом! А потом! О – а потом… Она начала метать икру – и я… Я ощутил такой прилив плодородия! Но потом что-то случилось: мы поспешили дальше, а за углом притаился тюлень…

(делает паузу)

– Все произошло так внезапно. Что-то брызнуло, плеснуло! И моя рыбка пропала!

(плачет, потом трагически смотрит на публику и говорит вполголоса)

– Где-нибудь, когда-нибудь – я снова отыщу мою сардинку. Где-нибудь – когда-нибудь.

Сардинка на краешке банки сидела,
Но вот чей-то голос воскликнул: “Консервы!”
Ах, вот здесь какое задумали дело!

Злодею вскричала в сердцах: “Браконьер вы!”
…Лежала она внутри банки под крышкой,
И в масле тонули такие мыслишки:
“Вчера еще все было так интересно,
А завтра… так празднично… деликатесно!”

Кальверо поднимает голову, как будто перед ним явилось видение.

– На меня нашло вдохновение! – он ритмично щелкает пальцами. – Мне хочется танцевать!

Он начинает бесшумно танцевать под музыку из песни про сардинку. Танцуя, исчезает за кулисами, и тут публика оглушительно хлопает. Кальверо возвращается на сцену и раскланивается под громкий смех и аплодисменты. Все кричат: “Браво! Бис, бис!” И вдруг Кальверо, согнувшийся в поклоне, застывает: он замечает, что раскланивается перед пустым залом, хотя вокруг по-прежнему слышен смех и хлопки.

Вдруг он увидел, что сидит на диване и смотрит в пустоту перед собой – значит, это был просто сон. Комнату заливал лунный свет. Он устало откинулся на подушку, снова закрыл глаза и уснул.

[*В более ранних черновиках сюда была вставлена “История Кальверо”*]

Терри спала крепко. Она проснулась лишь на следующий день, уже после полудня. А Кальверо встал рано, чтобы успеть на встречу с агентом, назначенную в баре “Голова королевы”.

Когда он собирался уходить, в коридоре ему встретилась миссис Олсоп с какой-то высокой худой женщиной. Они наводили порядок в комнате Терри, готовя ее для нового жильца.

– Минуточку, мистер Кальверо, – окликнула его миссис Олсоп. – Что вы намерены делать с вещами вашей жены? Им нельзя здесь больше оставаться.

– Моей жены? – переспросил Кальверо.

– Да, – твердо повторила миссис Олсоп и посмотрела ему прямо в глаза, а потом добавила: – Это наша новая горничная.

– А, понятно. Ну, тогда отнесите их в нашу комнату. Только не беспокойте мою супругу. Дело в том, что ей нездоровится, – сказал он и улыбнулся новой горничной.

Миссис Олсоп тоже попробовала улыбнуться, но только поморщилась.

– Да уж, – ответила она колко.

– Вот еще о чем я хочу вас попросить, – перебил хозяйку

Кальверо и в свой черед поглядел ей прямо в глаза. – Вы не могли бы изредка к ней заглядывать? Я оставил немного куриного бульона в комнате, и если она проснется, пожалуйста, разогрейте его и принесите ей.

– Ну знаете! Здесь вам не больница, – возразила миссис Олсоп.

– Да, не больница. Но я и не хочу, чтобы она туда попала, – сказал Кальверо. – Так что вы очень меня обяжете, если поухаживаете за ней, пока меня не будет.

Услышав в ответ фырканье, означавшее, что хозяйка все-таки выполнит просьбу, Кальверо ушел.

Бар “Голова королевы” служил местом встреч для актеров и водевилистов, где они обговаривали дела со своими агентами и просто общались между собой. На стенах красовались самые разнородные фотографии: были там и актеры, игравшие шекспировских персонажей, и бородатые женщины, и безрукие мужчины – и каждый оставил на своем портрете автограф с благодарным посвящением хозяину бара.

Днем в заведении толклось много народу, но ближе к вечеру оно пустело: многие его завсегдатаи по вечерам выступали. Оставались же в основном безработные или бывшие актеры. Были среди них и старики, выступавшие только в рождественскую пору в пантомимах, когда им перепадали роли клоунов в арлекинадах.

Это была своеобразная компания – грубоватые, заскорузлые водевилисты, постоянно споривше между собой обо всем на свете: об искусстве, литературе, политике и о собственном ремесле. Критиковали все очень едко, но в остроумии им было не отказать. Они никого не щадили – особенно новичков, которые принимались важничать, кичась недавним успехом. Но друг за друга старики стояли горой, как настоящие товарищи.

Кальверо (в пору его расцвета) это старичье ценило очень высоко. Для них он оставался идеалом настоящего артиста. Когда-то он был “последним писком” лондонской сцены, но – если верить сплетням – его карьеру погубили вино, женщины и дурной характер. За ним закрепилась репутация склочника – несговорчивого и ненадежного человека, который запросто может не явиться на представление. А если и являлся, то в таком пьяном виде, что не мог выйти на сцену.

Кальверо никого не оставлял равнодушным: его или терпеть не могли, или любили. Однажды он пережил нервный срыв, и его положили в больницу. Когда он оттуда выписался, оказалось, что публика охладела к Кальверо: билетов покупали все меньше, а вскоре и вовсе никто не желал на него смотреть. Миновало три

года со времени его последнего “звездного” ангажемента, и с тех пор он перебивался любой работой, какая подворачивалась: как говорится, играл роль “певца за кулисами”. Но делал он это под чужим именем – или вовсе предпочитал оставаться безымянным. Он ведь и вправду потерял имя.

И вот теперь, летним утром, когда Кальверо вошел в бар “Голова королевы”, мало кто узнал его: он сильно постарел, совсем поседел. В старые времена его появление послужило бы сигналом для общего веселья, обрадовался бы и сам хозяин. Но сейчас почти никто не обратил на него внимания, а если кто-то его и узнал, то лишь небрежно кивнул или просто бросил холодный любопытный взгляд.

Он стоял у стойки бара и тихонько потягивал свой молочный коктейль. На руке у него висела лакированная трость, а на голове красовалась старательно нахлобученная фетровая шляпа. Одежда на нем была опрятная, хоть и немного старомодная. То же самое относилось и к его ботинкам с замшевым верхом и слегка стоптанными каблуками. Чего у Кальверо было не отнять – так это сдержанного достоинства.

Час был еще ранний, и заведение заполнилось только наполовину. Кальверо, стоявший в одиночестве и дожидавшийся агента, привлек к себе внимание людей, сидевших в дальнем конце бара. Один из них, плотный мужчина лет пятидесяти, был репортером. Другой, примерно его ровесник, – актер Лоример. Об остальных ничего определенного нельзя было сказать.

– А это не Кальверо? – сказал один.

– Да, точно, – отозвался другой. – Постарел.

– Давно его тут не было.

– Да нет же – вчера был, в стельку пьяный, – возразил репортер.

– Как жалко, – заметил Лоример. – Великий комик когда-то был – лучше всех.

– А ты его знаешь? – спросил букмекер Раунтри.

– Ну да, я когда-то в одной программе с ним работал.

– И что он за человек?

– Не такой, как все, – сказал Лоример. – Он не очень-то любит общаться. Некоторым он нравился, а другие считали его снобом.

– Актеры никогда его не любили, – вставил репортер. – Больше того – они его ненавидели. Перед каждым представлением в него будто бес вселялся. Лучше было ему на глаза не попадаться.

– Подумать только, – сказал Лоример. – Еще пять лет назад по нему весь Лондон с ума сходил, а сейчас он не может найти работу.

– Ну, здесь он сам виноват, – заметил репортер. – Он слишком много себе позволял на сцене. И часто выходил вдребезги пьяным.

– Говорят, он становился смешным только после того, как клюкнет. И будто каждый вечер, перед выступлением, он выпивал целую бутылку бренди, – сказал кто-то.

– Да он бы тогда уже через неделю умер, – возразил Лоример.

– Ну, если судить по успеху у публики, – сказал репортер, – считай, он и так уже умер.

– Мне-то он никогда не казался смешным, – сказал еще кто-то.

– Да нет, когда-то он умел смешить народ, – не согласился Лоример. – Я работал с ним вместе в “Холборн-Эмпайр” недели за две до того, как его хватил удар. И публика тогда валялась от смеха.

– Я тоже видел его примерно в ту же пору. Это было жалкое зрелище, – сказал репортер.

Лоример рассмеялся:

– Наверное, он вышел на сцену трезвым!

И тут в бар “Голова королевы” вошел Клавдий – безрукий человек-диковинка. Он немного постоял, обвел помещение взглядом, а потом узнал своего старого друга Кальверо.

Клавдий был приземистый, уродливый человек с бочкообразной грудью, безрукий от рождения. У него было совершенно гладкое, безволосое лицо и жидкие, мышиного цвета волосы на голове. В театре он всегда держался особняком. Мало кто общался с ним близко, но несколько человек все же знали Клавдия как верного друга, учтивого и умного человека. И мало кто подозревал о том, что жизнь этого калеки богата чувствами. Это сказывалось и в его превосходном вкусе к хорошей литературе, и в интересе к морфологии. Особенно его интересовало строение тела и работа мышц – словом, все, что происходит под кожей. Кальверо сблизился с Клавдием из-за общего увлечения литературой, и они стали добрыми друзьями.

Много раз он заставал Клавдия за столом над книгой. Устав “перелистывать” страницы ногами, он делал это носом.

Когда Клавдий увидел Кальверо в “Голове королевы”, он даже не догадывался, как низко пал когда-то великий комик: последние пять лет Клавдий путешествовал по Европе и Америке и не мог следить за всеми новостями. Пока они стояли в баре и беседовали, до него стало доходить, что с Кальверо что-то случилось: об этом явно говорили обтрепанные манжеты его рубашки и отсутствие драгоценных украшений, которые раньше он любил носить. После того как друзья обменялись обычными

любезностями, Клавдий спросил у Кальверо, чем он сейчас занимается.

– Сейчас – ничем. Знаешь, я болел… серьезно болел, – сказал Кальверо.

– Я слышал.

– Дела идут плохо, просто паршиво… Я сижу без работы уже три года. А когда за тобой гонятся волки, они не успокоятся, пока не разорвут тебя в клочья. Но унывать нельзя.

Клавдий очень удивился, когда услышал все это от Великого Кальверо.

– Я и не знал, до чего туго тебе пришлось, – сказал он.

– Ну ничего, я еще поднимусь на ноги, – сказал Кальверо. – Мне уже предложили выступать в театрах Макнотона. Осталось договориться об условиях. Кстати, я сегодня как раз встречаюсь с агентом. Мы договорились встретиться здесь, в двенадцать.

Как только он сказал это, часы над стойкой бара пробили половину. Кальверо поднял голову и увидел, что уже половина второго.

Клавдий смутился. Ему захотелось помочь другу, но как сделать это, чтобы не обидеть его?

– Знаешь, что… Надеюсь, ты считаешь меня своим другом и можешь мне доверять. Если тебе нужны, – тут он прокашлялся, – то есть я хочу сказать, если у тебя сейчас финансовые затруднения…

– У меня сейчас финансовый тупик, – уточнил Кальверо. – Весь последний год я жил тем, что распродавал драгоценности. Последнюю вещицу продал месяц назад.

– Ну, тогда… если ты залезешь ко мне во внутренний карман, то найдешь двадцать фунтов в бумажнике. Прошу тебя, прими их.

– Я возьму их в долг, – ответил Кальверо, стараясь не показывать, что тронут.

Ощущая нелепость положения и легкую брезгливость от такого тесного телесного контакта, он запустил руку во внутренний нагрудный карман Клавдия. Там Кальверо нащупал четыре пятифунтовых бумажки. Когда он вытаскивал деньги из бумажника, оттуда выпала фотография какого-то юноши. Он ее подобрал с пола.

– Это мой племянник, – пояснил Клавдий. – Мать умерла, и я усыновил его.

– Симпатичный мальчик, – сказал Кальверо.

– И смышленый. Ему девятнадцать лет, – добавил Клавдий. – Учится в колледже.

Кальверо положил фотографию обратно в бумажник, а бумажник вернул на прежнее место, в карман Клавдия.

– Не застегивай пальто. На улице уже не холодно.

– Конечно, я дам тебе расписку, – сказал Кальверо.

– Просто вернешь, когда сможешь, – ответил Клавдий.

Теперь оба чувствовали себя как-то неловко и не знали, как продолжить разговор. Поэтому Клавдий вскоре попросил прощения, сказав, что его ждут.

– До свиданья, – попрощался он. – Мой адрес ты знаешь. Не пропадай.

Кальверо хотел что-то ответить, но губы у него словно склеились, и он просто молча кивнул.

В тот вечер Кальверо пришел домой с продуктами, цветами и своей старой скрипкой.

Пока его не было, новая горничная заглядывала в комнату к Терри, но та спала. А к четырем часам уже проснулась, хотя по-прежнему лежала в оцепенении.

– Ваш муж попросил меня зайти к вам и узнать, как вы себя чувствуете.

– Муж? – переспросила Терри.

– Да, мэм. Еще он попросил меня разогреть для вас этот куриный суп.

Терри вяло покачала головой.

– Спасибо, мне не хочется.

– Но вы же не ели целый день.

И тут вошел Кальверо, довольный и веселый, с охапкой цветов в руках.

– Ваша жена отказывается от еды.

Кальверо бросил быстрый взгляд на Терри.

– Отказывается? Ну, мы сейчас что-нибудь придумаем, – сказал он.

Горничная ушла. Терри окончательно проснулась, но как-то смущенно и вопросительно поглядывала на Кальверо.

– Не обращайте внимания на эту чепуху, – сказал он. – Придется пока притворяться, будто мы муж и жена. Просто миссис Олсоп вздумалось поморочить голову новой горничной, чтобы все выглядело благопристойно.

Терри тихонько улыбнулась и, приподнявшись, прислонилась к спинке кровати. Кальверо начал возиться с ужином. Она наблюдала за тем, как он расставляет букеты цветов по всей комнате и разжигает плиту.

– А впрочем, – продолжал он, – как только вы поправитесь, вас ждет свобода и развод.

– Благодарю вас. Я уже почти поправилась.

– Почти, но не вполне. Лучше вам остаться здесь еще день-

другой.

– Вы очень добры, но мне не хочется вас стеснять.

– А вы меня нисколько не стесняете.

– Я и так уже доставила вам кучу забот. Не могу вам даже передать, как я вам благодарна за все, что вы для меня сделали. Но, честное слово, я уже достаточно хорошо себя чувствую. Теперь я, пожалуй, пойду в свою комнату.

Кальверо задумался.

– Гм… Боюсь, что это невозможно.

– Но почему?

– Ее уже сдали.

– Мою комнату?

– Так мне сказала миссис Олсоп. И новые жильцы въезжают как раз сегодня, – добавил он робко.

– А… понимаю…

Внезапно шум уличного движения стих, и наступило напряженное молчание. Кальверо задержал взгляд на девушке. Он отметил, что у нее очень синие и несказанно печальные глаза.

– Конечно же, если вам некуда идти, можете оставаться пока здесь. Спешить ни к чему… Для начала вы должны твердо встать на ноги.

– Я все равно уйду, – решительно возразила она.

– Но куда же?

– У меня есть друзья…

– Вы уверены?

Терри не смогла больше ничего сказать. Она просто кивнула, а на глазах у нее проступили слезы. Вдруг она закрыла лицо руками.

– Ах, зачем все это! – прорыдала она. – Зачем вы помешали мне умереть и покончить со всем этим? Я так устала от этого убожества, от этих страданий! Жизнь совершенно бессмысленна!

– Сама по себе – да. Вы сами должны наполнить ее смыслом, – ответил Кальверо.

– Но я не здорова… Я больна… Я ни на что не гожусь! – с мукой в голосе проговорила Терри.

– Послушайте! Я не знаю вашей истории, но если вы были больны и если это действительно то самое, на что намекала миссис Олсоп, – тогда все поправимо. Это не безнадежно! Если это болезнь крови, ее можно вылечить. Есть новое лекарство – оно творит чудеса! Вылечились уже тысячи людей! Я забыл, как оно называется… Но если у вас что-то подобное, вам можно помочь. – Он умолк. – Если вы, конечно, понимаете, о чем я…

Терри поразилась. Ее глубоко тронуло такое проявление терпимости и доброты.

– Да, я поняла, о чем вы, – ответила она. – Но у меня совсем другая болезнь.

– Вы уверены?

Она улыбнулась сквозь слезы.

– Да.

– Вы только не бойтесь… Я сам старый греховодник. Меня ничем не напугаешь.

Она поглядела на него с удивлением, а потом покачала головой.

– Уверяю вас – честное слово – я ничем таким не болела.

– Но вы же были больны?

– Да. Я пролежала три месяца в больнице с ревматической лихорадкой.

– И это все? Тогда на что же вы жалуетесь?

– Но я подорвала здоровье… У меня совсем не осталось сил! Я больше не могу танцевать… Я даже ходить не могу!

– Танцевать?

Терри немного помолчала, пытаясь справиться с чувствами.

– Да. Я была балериной.

– Ха! – рассмеялся Кальверо. – А я-то думал, что вы… Так значит, вы балерина!

Терри улыбнулась:

– Да. Я выступала в балетной труппе театра “Эмпайр”.

– Я так и знал, что в вас есть что-то утонченное! Я ведь часто видел, как вы выходите из дома или входите, и пытался угадать: кто вы?

– А я точно так же гадала про вас.

– Прошу прощения, мы ведь так и не познакомились как следует. Как вас зовут?

– Терри Эмброуз.

– Эмброуз? – Кальверо вопросительно поднял голову. – А я не мог слышать ваше имя раньше?

– Не думаю. У меня было сценическое имя – Тереза.

– Тереза… ну конечно! Я видел вас пару лет назад в роли Леды – в “Лебеде”.

– Это была Жене[18].

– Да, верно, – ответил Кальверо с глуповатым видом.

– А я была ее дублершей.

– Правда?

Терри улыбнулась.

Кальверо встрепенулся, разволновался, рассыпался в невнятных обрывках фраз и извинениях.

– Ну вот, послушайте… Я мало что могу вам предложить, но если вам некуда идти, ради бога, оставайтесь здесь. Если,

конечно… вы согласны побыть еще немного миссис Кальверо. Только не поймите меня превратно… только на словах, – сказал он шутливо.

– Но я точно не буду вас стеснять?

– Нисколько. У меня уже было пять жен. Одной больше, одной меньше – какая разница?

– Вы очень добры.

Кальверо внимательно на нее посмотрел.

– Я вижу, вы очень красивая. И очень ранимая – слишком ранимая. Но уверяю вас: я в таком возрасте, что могу просто платонически дружить с женщиной – и оставаться на самом высоком моральном уровне… Вы когда-нибудь слышали о Кальверо?

– Да, конечно, – ответила Терри.

– Ну так вот, он – это я.

– Вы?

– Во всяком случае, я им был. А потом я тоже попал в полосу неудач. Но не будем сейчас об этом. Давайте лучше займемся этим отличным горячим куриным бульоном, – сказал он и начал накрывать на стол.

Вскоре после ужина Терри опять уснула, а Кальверо тихо сидел рядом и читал вечернюю газету.

Закрывая перегородку между комнатами, Кальверо бормотал себе под нос: “Ну и ну, балерина”.

На улице трио изгоев опять играло мелодию “Жимолость и пчела”.

Разуваясь, Кальверо принялся тихонько насвистывать тот же мотив. В голове у него, как колесо рулетки, носились по кругу идеи: он задумал сочинить комедийную сценку с участием балерины. Три раза он переставал раздеваться, придерживал брюки и делал пометки. Чтобы сделать последнюю запись, ему пришлось вылезти из постели. А потом он заснул.

Неожиданно в дверь постучали, а потом кто-то крикнул: “Мистер Кальверо, поторопитесь! А не то опоздаете!”

Кальверо мигом проснулся и выскочил из постели. Не зная, за что хвататься, он стал одновременно умываться и одеваться, а тот же голос продолжал поторапливать его. Тогда в отчаянии Кальверо распахнул дверь и выбежал.

Он очутился в каком-то лабиринте и, пробежав по одному коридору, попадал в другой, отчаянно силясь добежать до сцены. Наконец он открыл дверь и оказался посреди оживленной улицы – голым. Он быстро шмыгнул назад и теперь уже оказался на сцене, все еще неодетый, перед большим зрительным залом.

Публика радостно хлопала. В отчаянии он снова было бросился прочь, но на пути у него возникло множество разных декораций и люков, которые мешали ему убраться со сцены.

Наконец он оказался посреди сцены в костюме бродяги. Он исполнял припев “Песни о сардинке”.

Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!
Вот эта жизнь – по мне!
И не страшны ни бури, ни удочки, ни сети!
Там весело и мокро – мокрей всего на свете!
Как хорошо сардинкой быть
И плавать в глубине!

Вдруг, посреди припева, его отрывает от пения ярко наряженная субретка (это – Терри) с очень глубоким декольте. Она расхаживает перед ним взад-вперед, держа в руках розовый зонтик от солнца. Кальверо проводит рукой по лицу, как будто ему докучает муха. Он начинает декламировать:

Сардинка на краешке банки сидела,
Но вот чей-то голос воскликнул: “Консервы!”
Ах, вот здесь какое задумали дело!
Злодею вскричала в сердцах: “Браконьер вы!”
…Лежала она внутри банки под крышкой,
И в масле тонули такие мыслишки:
“Вчера еще все было так интересно,
А завтра… так празднично… деликатесно!”

Пока он декламирует, девушка снова проходит, а потом наклоняется, чтобы завязать шнурок на башмаке. Кальверо обращается к дирижеру оркестра.

бродяга
Извините, у вас случайно нет мухобойки?

девушка
(*поднимаясь и возмущенно на него глядя*)
Прошу прощения!

бродяга
Попрошайничать здесь запрещено. Мне что – вызвать полицию?

девушка
Повторяю: прошу прощения.

бродяга
А мне какое дело, что вы повторяете? Или что вы сегодня ели?

девушка
Я ничего не ела.

бродяга
Ах, бедняжка! Купите себе сэндвич.
(*дает ей монетку*)

девушка
Мне не нужен сэндвич.

бродяга
Что же вам нужно?

девушка
Услышать ваши извинения.

бродяга
Извинения? Но я же вас совсем не знаю. И не хочу знать. Кто вы? Из какой семьи? Ваше общественное положение?

девушка
Моя фамилия – Смит.

бродяга
Смит? Никогда про таких не слышал.

девушка
Ну, значит, вы осел.

бродяга
Нужно было надеть длинное пальто. А вот вы оборвали меня посередине сонета.

девушка
Да? А что такое сонет?

бродяга
Ха-ха! Такая высокообразованная девушка –
и, конечно, знать ничего не знает про поэзию.

девушка
(*презрительно*)
Какая чушь! Сардина, сидящая в банке. Во-первых,
сардина и сидеть-то не умеет.

бродяга
Просто вы плохо разбираетесь в анатомии. Когда вы покупаете банку сардин – они же туда тесно набиты, так?

девушка
Конечно.

бродяга
Значит, они там – соседи?

девушка
Ну конечно!

бродяга
Ну вот! Соседи – это те, кто сидит рядом.

девушка
Все равно бессмыслица какая-то.

бродяга
(*с выражением*)
А зачем стихам обязательно смысл?
(*с чувством*)
Разве вы не знаете, что это такое – поэтическая вольность?
(*обнимает ее за талию*)

девушка
Кажется, я начинаю догадываться.
(*пытается высвободиться*)
Но вы же не поэт, а я вам никаких вольностей не позволяла.

бродяга

Нет-нет-нет – не надо! Ведь это нечто большее,
чем мы сами!
(*вполголоса*)
Только сейчас я начинаю понимать смысл жизни.
(*сжимает ее талию*)
О, что это за живая мощь! Что это за космический порыв? Что это за сила, которая заставляет вечность длиться?

девушка
(*настроившись на его лад*)
Вы правы. Чего же мы хотим? Чего ищем?

бродяга
Чего бы вы ни искали – у меня в кармане его нет. Так
что уберите оттуда свою руку.

девушка
(*удивленно*)
Как она туда попала?
(*Звучит мелодия танго – и оба начинают танцевать под нее*)

девушка
Почему вы настроены против меня?

бродяга
К чему серьезные разговоры?

девушка
Но как же мне узнать вас поближе?

бродяга
Вам нужно почитать мои мемуары… в “Полицейской газете”.

девушка
Вы такой смешной.

бродяга
Почему?

девушка

Ну, так забавно рассуждаете про сардинок.

бродяга
Сегодня ночью мне приснилось, что я влюбился в сардинку.

девушка
(*недоверчиво*)
Влюбился – в сардинку?

бродяга
А что в этом такого?

девушка
Я и не знала, что сардинки умеют любить.

бродяга
Влюбляются даже мухи.

девушка
Правда?

бродяга
Ну да – разве вы никогда не видели, как они прилетают с навоза – на вазу, с болота – на бал… гоняются друг за другом по кускам сахара… устраивают свидания на сливочном масле?.. Вы же читали Метерлинка – “Жизнь пчел”?

девушка
Нет, не читала.

бродяга
А что сказать об осах! Как осы осенью бесятся – особенно без основания!
(*чихает, сдувая с ее плеч белую пудру*)

девушка
Salute![19]

бродяга
Где?

девушка

Что – где?

бродяга
Вы крикнули, что где-то пускают салют?

девушка
Да нет же! Вы чихнули, вот я вам и сказала – *salute*!

бродяга
А! Ну что же, *grazie*[20]! Тем более в вас так много грации!

девушка
Ах, вы очень любезны!
(*Он снова чихает. У нее с плеча опять слетает пудра. Он вынимает из кармана метелку из перьев и принимается обметать ее плечи*)

бродяга
Простите, но вы сегодня страшно запылились.
Где вас держат – на полке в буфете?

девушка
Вы мне нравитесь. В вас столько чувства!
Сейчас люди почти разучились чувствовать.

бродяга
А может быть, им просто мешают!
(*Наскакивает на нее, обвивает ногами ее талию и пытается ее укусить, но безуспешно*)

девушка
Наверно, вы правы. Всеми движет любовь.

бродяга
Всеми – кроме людей.

девушка
Думаете, мы не способны любить?

бродяга
Боюсь, что нет.

девушка

Не говорите так! Я не смогу дальше жить, если перестану верить в любовь – в то, что любовь правит миром!

бродяга

Правит. Но не так, как вы думаете. Это ужасная, подлая, коварная, порочная владычица… и все же прекрасная.

(*Снова наскакивает на нее и пытается укусить в шею. Тут у него отлетает пуговица и щелкают подтяжки*)

девушка

Боже мой! Что это с вами?

бродяга

Ничего. У меня просто оторвалась пуговица… Ну и хорошо! Мне сразу стало так вольно, так весело!

(*Танго звучит громче, они танцуют быстрее, этот бешеный ритм все нарастает, пока Кальверо не сваливается с дивана и не просыпается на полу*)

Хотя Кальверо встал рано, Терри уже бодрствовала.

– Как вам спалось? – спросил он.

– О, замечательно… После куриного бульона я спала как убитая.

– Хорошо. А сейчас вам лучше?

– Гораздо лучше, – ответила Терри. – Но мои ноги… с ними, кажется, все хуже и хуже.

– Как это?

– Я не могу встать.

– Естественно, после всего, что вы пережили, они ослабли, – сказал Кальверо, накрывая стол к завтраку. – Но я уверен: все это – временно. Впрочем, вам нужно поговорить с врачом.

– Да, я тоже уверена, что это пройдет. А вы – где спали вы?

– На диване.

– Мне очень неловко – я выгнала вас из вашей собственной кровати.

– Ничего страшного. Мне случалось спать в местах и похуже. Одно только плохо: мне всю ночь снились сны.

– Вот как?

– Но в этом нет ничего нового. В последнее время я часто вижу сны. И всегда – про театр.

– Как интересно!

– Я его ненавижу.

– Театр?

– Да.

– Почему?

– Это искусственное изображение жизни… Нет… Просто это очень грустно… Люди притворяются, будто им смешно, хотя на самом деле ничего смешного нет.

– Как странно слышать от вас такое! Ведь вы имели большой успех, – заметила Терри.

– А может быть, я ненавижу даже не сам театр, а скорее публику.

– Публику? А почему ее ненавидите?

Кальверо грустно улыбнулся.

– Наверное, потому, что сам я состарился и ожесточился.

Терри, не сводя глаз с Кальверо, покачала головой.

– Вы совсем не старый. И не думаю, что вы ожесточились: вы слишком симпатизируете людям.

– По отдельности, пожалуй, да, – согласился Кальверо. – Каждый человек по-своему хорош. Но публика в зале – другое дело. Это пестрая, разнородная толпа. Когда-то яркая звезда… со свистом улетела со сцены, а потом я понял, что со мной когда-нибудь случится то же самое. Понимаете, когда комик стареет и теряет былой блеск, ему приходится более трезво судить о своей работе. Если, конечно, он и дальше хочет смешить зрителей… Ах да, публика. Я вдруг начал бояться ее… Безжалостная, непредсказуемая… Как чудовище без головы: никогда не знаешь, в какую сторону оно повернется, – и может броситься куда угодно. Вот поэтому мне приходилось выпивать каждый раз перед выходом к зрителям. Каждое выступление превращалось в пытку. Я ведь никогда не любил спиртного, но без него я оставался несмешным. А чем больше я пил, тем… – Кальверо передернул плечами. – Ну да, так я и попал в порочный круг.

– Что же произошло?

– Нервный срыв. Я тогда чуть на тот свет не отправился.

– А сейчас – вы продолжаете пить?

– Изредка. Когда о чем-нибудь задумываюсь. – Он улыбнулся. – Наверное, не стоит о таком думать. Ладно, достаточно уже обо мне говорить. Что вы хотите на завтрак?

– Как это грустно – смешить людей, – задумчиво проговорила Терри.

Стол был накрыт, и Кальверо собирался готовить завтрак. Он еще немного постоял в глубокой задумчивости.

– Но бывает и вознаграждение… Какое это счастье – смех зрителей! Сейчас посмотрим, – сказал он, открывая дверь

кладовки. – У нас есть яйца, лосось, сардины…

Тут он щелкнул пальцами.

– А, вспомнил сон! Мне приснилось, что мы с вами выступаем вместе! Вот беда – во сне мне являются великолепные идеи, а просыпаясь, я начисто их забываю. Сегодня утром я проснулся, весь трясясь от смеха. Тогда я встал, бросился к письменному столу и исписал пять страниц какими-то криками. А потом проснулся – и оказалось, что не записал ни строчки.

– Вот досада!

– Да, я мог бы вернуться на сцену, если бы только запоминал собственные сны. Мне необходимо работать – и не только ради денег. Этого хочет моя душа.

– Если бы я могла вам помочь!

– Я-то знаю, что еще могу быть смешным, – сказал он с чувством, – но театральные агенты уже записали меня в “бывшие”. Боже! Как было бы здорово, чтобы они забрали свои слова обратно! Вот потому-то и страшно стареть – на тебя сразу начинают смотреть презрительно и равнодушно. Они думают, что я уже больше ни на что не гожусь… Что я – “бывший”. Вот потому-то я и мечтаю вернуться! Не просто вернуться – а произвести сенсацию! Чтобы публика валялась от смеха, как бывало раньше… чтобы ревела от хохота… Волны смеха докатываются до тебя и как будто отрывают тебя от земли… Сколько сил это придает! Хочется расхохотаться вместе с ними, но ты сдерживаешься и смеешься про себя… Боже мой, да с этим ничто не сравнится! – Он перевел дух. – Хоть я и ненавижу этих паршивцев – я счастлив, когда они смеются!

Терри тоже разволновалась.

– Как же вы можете ненавидеть публику, если вы испытываете такие чувства! Послушать вас – так это говорит влюбленный, который просто рассорился с предметом любви.

Кальверо пожал плечами.

– Может быть. А впрочем, на этом этапе игры я бы все бросил, если бы мог заняться чем-то другим.

Она невольно улыбнулась.

– Чем-то другим? У вас не получится.

– Ну, не знаю… В глубине души я всегда мечтал… Жить на маленькой ферме, среди книг и цветов. Когда я был моложе, мне рисовалась еще и женщина с парой детишек… А я ковырялся бы в земле… строил бы стену или забор… и радовался жизни! Как странно: всю жизнь я только и делал, что изображал чувства, но мне всегда хотелось делать что-то руками!

Раздался стук в дверь.

– Войдите, – сказал Кальверо.

– Вам телеграмма, – сообщила горничная.

– Спасибо, – поблагодарил Кальверо.

Когда горничная ушла, он раскрыл и прочитал телеграмму. Потом, не говоря ни слова, рухнул в кресло и прикрыл глаза.

– Что-то случилось?

– Не могу поверить. Он действительно хочет со мной увидеться…

– Кто?

– Редферн, мой агент. У меня была вчера назначена с ним встреча, но он так и не пришел. А сейчас он хочет встретиться в три часа. – Зачитывает телеграмму вслух. – ИЗВИНИТЕ НЕ СМОГ ВЧЕРА ЯВИТЬСЯ В БАР ГОЛОВА КОРОЛЕВЫ. ВСТРЕТИМСЯ В МОЕЙ КОНТОРЕ СЕГОДНЯ В ТРИ ЧАСА.

– А вдруг он снова меня околпачит? Уже второй раз вот так меня подвел.

– Зачем бы он тогда телеграмму слал? – возразила Терри.

Кальверо пожал плечами.

– Ладно, придется мне умерить гордость.

Он повернулся к ней и взволнованно заговорил:

– А знаете, мне кажется, это поворотный момент: кончается моя полоса неудач! Меня отвергали, пытались сломить мой дух. А теперь я понадобился этим агентам. Им нужны настоящие таланты – любимцы публики. И им понадобился я! И они у меня поплатятся! – Тут он задумался. – А впрочем, нет – буду великодушным, буду милосердным – и все! Буду простым и милосердным. Так гораздо достойнее. – Потом он заговорил деловым тоном. – В три у меня встреча с Редферном. Если врач придет в мое отсутствие, не забудьте рассказать ему про ваши ноги.

Агентство Сэма Редферна[21] располагалось на втором этаже, над большим книжным магазином, на одной из боковых улиц, отходивших от Стрэнда, неподалеку от Ковент-Гардена. В приемной с тремя большими окнами уже ждали двадцать или тридцать актеров и актрис. Эти фанфароны стояли группками. Одни, судя по внешнему виду, вполне преуспевали, а другие, желавшие производить такое же впечатление, явно просто пускали пыль в глаза. Время от времени из кабинета выходил секретарь, и в приемной воцарялась мертвая тишина. Проходя мимо актеров и тыча пальцем направо и налево, он быстро приговаривал: “Для вас – ничего… и для вас… и для вас… и для вас”. Как жнец, он разом срезал множество надежд.

Постепенно приемная опустела – остались только Кальверо и еще два человека. Он сообщил свое имя секретарю двадцать

минут назад, о нем бегло доложили в кабинет и велели подождать. И вот дверь в кабинет Редферна распахнулась, донеслись шумные раскаты смеха. Хохотал благополучный с виду, нагловатый человек, уже выходивший в приемную.

– Ну ладно – завтра, в час дня за обедом в “Трокадеро” я исполню вам другой номер, про пьяного моряка, – прокричал он уже из-за двери.

Кальверо с презрением поглядел вдогонку этому типу, который продолжал смеяться на ходу.

Сэм Редферн навел порядок на столе, потянулся, зевнул, а потом спросил секретаря:

– Еще кто-нибудь ждет?

– Кальверо, – ответил секретарь.

– А кто-нибудь поважнее?

– Нет.

– Тогда пусть войдет.

Сэму Редферну было лет под пятьдесят. Этот худой человек старательно зачесывал жидкие каштановые волосы набок, прикрывая лысину. Судя по гладко выбритому лицу с заостренными чертами, это был человек проницательный и расчетливый. Он видел актеров насквозь и по-настоящему любил их, помнил все их слабости и странности.

– Добрый день, Кальверо. Садитесь, – быстро заговорил Редферн. – Прошу прощения за вчерашнее: меня задержали важные переговоры. Речь шла о большой сети театров, и я никак не мог уйти. Но вот почему я вас позвал: кажется, я могу устроить вам недельные выступления в “Мидлсексе”.

– На каких условиях? – холодно спросил Кальверо.

– Пока не знаю. Но на вашем месте я бы не привередничал, – ответил он.

– Ну, раз о деньгах речи не идет, – саркастически заметил Кальверо, – то скажите хотя бы, какое место в программе будет отведено моему номеру.

– Здесь я бы тоже не привередничал, – ответил Редферн, уже теряя терпение.

Кальверо недоверчиво рассмеялся.

– Не хотите же вы сказать, что мое имя на афише будет не главным! И это в каком-то “Мидлсексе” – убогой дыре, куда даже плюнуть противно!

– Но я даже не уверен, что нам удастся устроить вас туда, – холодно ответил Редферн.

– Это неважно! Неужели вы думаете, что я позволю ставить мое имя в один ряд с какой-то мелюзгой… Чтобы они на мне просто наживались? Нет, сэр! Кальверо – это имя, которое все еще

звучит гордо!

– Сегодня оно – просто пустой звук.

– Тогда почему им захотелось меня позвать?

– А им и не хотелось, – ответил Редферн.

– Вот как! Наверное, они делают это из милости, – фыркнул Кальверо.

– Именно – из милости. Если хотите знать, они просто согласились сделать одолжение мне.

– Очень любезно с вашей стороны, – ответил Кальверо, – но я еще не докатился до самого дна.

– А теперь послушайте меня, – сказал Редферн. У него уже кончалось терпение. – Подумайте хорошенько! Я сделал все, что мог, чтобы раздобыть вам работу. Ни один другой агент даже пальцем ради вас не шевельнет. Одно ваше имя для них – отрава! “Мидлсекс” – ваш единственный шанс! Вот теперь вы все знаете.

На Кальверо накатило отчаяние. Казалось, он постарел прямо на глазах у Редферна.

– Да… теперь я все знаю.

Наступило молчание.

– Простите меня, – сказал Редферн уже более мягким тоном, – но я должен был раскрыть вам глаза.

– Вы раскрыли их очень широко, – сказал Кальверо.

– Я просто пытаюсь вам помочь, вот и все.

– Вы очень добры.

– Кальверо, я проработал с вами двадцать лет, и я пытаюсь сделать все возможное, но и вам не стоит артачиться.

Кальверо смиренно склонил голову.

– Хорошо… я согласен… делать все так, как вы считаете лучшим.

– Ну, вот это другой разговор! – обрадовался Редферн. – Контракты еще не подписаны, но как только все будет готово, я дам вам знать – надеюсь, в течение недели. Но самое главное, – сказал он и положил руку на плечо Кальверо, – не волнуйтесь.

Кальверо медленно зашагал к двери, а Редферн последовал за ним. Кальверо вдруг обернулся:

– А что, если… Раз мое имя уже ничего не значит… Я не буду под ним выступать? Возьму себе другое имя.

– Отличная идея! – с воодушевлением отозвался Редферн.

Когда Кальверо подходил к дому миссис Олсоп, его уныния уже как не бывало. Входя с улицы, в дверях он столкнулся с доктором, который только что осмотрел Терри.

– Как она? – спросил Кальверо.

– Отлично. Если говорить об отравлении, то она почти

полностью оправилась. Но возникло другое осложнение. Ее перестали слушаться ноги.

– Это серьезно?

Врач скривился.

– Это типичный случай психоанестезии[22].

– А что это такое? – спросил Кальверо.

– Форма истерии, которая внешне проявляется как паралич. Причина – чисто психологическая. Происходит что-то вроде короткого замыкания нервов, которые соединяют ноги с головой. Это состояние больная вызывает сама. Некоторые считают, что это своего рода бессознательное самоубийство. Подсознательно она уже отказалась от жизни – и потому превратилась в калеку.

– И долго может длиться такое состояние? – спросил Кальверо.

Врач немного подумал.

– Всю жизнь – если ничего с этим не делать… Это зависит от нее самой – от того, хочет она выздоравливать или нет.

– Я уверен, что хочет.

– На первый взгляд – пожалуй, – сказал доктор, – но в глубине души она уже распрощалась с жизнью, отвергла ее. А теперь ей нужно снова совершить усилие и вернуться к жизни. Прежде всего она сама должна помочь себе. И вы тоже можете помочь ей. Внушите ей желание жить – пробудите в ней интерес к жизни. Она говорит, что была балериной. Так напомните ей об искусстве – пробудите в ней эстетическое чувство. Это очень важный жизненный стимул[23].

В тот вечер Терри рассказала Кальверо почти всю свою жизнь. Рассказала о детстве, о сестре, из-за которой испытала столько унижения и стыда. Рассказала романтическую историю, которую сама нафантазировала: о молодом композиторе и о событиях, которые произошли потом, вплоть до попытки самоубийства.

– Я вышла из больницы еще очень слабой, мне было страшно тоскливо. И тут я увидела афишу: в Альберт-холле собирались исполнять новую симфонию Эрнеста Невилла. Я пошла на этот концерт. Его музыка очень странно на меня подействовала. Она как будто подсказывала, как разгадать загадку моей жизни. И мне захотелось одиночества. В этой музыке была какая-то неосязаемая красота – такой покой, какого я никогда не знала. После концерта я встретила композитора, мы коротко поговорили, в сущности, ни о чем. Я была внутренне вымотана. Мне хотелось уснуть… забыть обо всем… обо всем. Остальное вы знаете.

– Вполне ясно только то, что вас мучает чувство вины из-за сестры. А все остальное – это просто пессимизм юности. Вы его

преодолеете.

Терри задумалась.

– Знаете… Иногда на меня находит такое настроение – мне кажется, что все на свете тщетно… И цветы, и музыка… Вся жизнь – сплошная пустота без малейшего смысла.

– Я вам не верю. Просто в вас говорят чувство вины, стыд, смирение и тому подобная мелкая чепуха, – яростно возразил Кальверо. – Смысл жизни гораздо глубже, чем добродетель вашей сестры. Это и красота! И вдохновение! Радость и счастье! И все это умещается внутри вот этой маленькой игрушки, – тут он прикасается пальцем к своему лбу, – и зависит от того, как вы с ней обращаетесь… Вы действительно хотите жить, правда?

– Да, конечно.

– Вы хотите снова танцевать?

– Конечно.

– И хотите снова встретить того молодого композитора?

– Коне… С чего вы это взяли?

– Ага! Вот видите! Еще один пунктик! И все-таки вы еще встретите его… Я даже вижу, как все это будет происходить. Вы будете в зените славы, – заговорил он каким-то особым тоном, – станете знаменитой прима-балериной, будете жить в Мейфэре. И горничная принесет вам его визитную карточку, а вы не вспомните, кто он такой.

– Я наверняка сразу узнаю его.

– Нет. У него будет борода.

– Борода?

– Все музыканты ходят бородатые. И вот, – вернулся он к своему рассказу, – он скажет вам, что увидел вас у герцогини Имярек, на званом ужине после вашего лондонского дебюта, и что он сочинил для вас балет. И вот тогда вы вспомните, кто он такой. И напомните ему, кто вы такая. И в тот вечер будет ужин на балконе с видом на Темзу… Будет лето, на вас будет розовое муслиновое платье, и он будет ощущать исходящий от вас аромат. А весь Лондон будет сказочным и прекрасным. Вы будете сидеть друг напротив друга за столиком, и будет звучать музыка – его музыка, тихо доносящаяся из ресторана. А когда налетит легкий ветерок и заставит дрожать пламя свечи на столе и его отражение затанцует у вас в глазах, вы погрузитесь в воспоминания и расскажете ему, как он, худой и бледный, приходил в магазин, и как вы помогали ему и подкладывали лишние листы, и как потом из-за него лишились места. И вы обменяетесь жгучими, многозначительными взглядами. И под шафранными небесами – в изысканно-меланхоличных сумерках – он признается вам в любви. И вы ответите, что всегда любили его.

И в беззвучной симфонии вашего счастья вы оба забудетесь сном. Вы оба начнете видеть сны – сны о будущем.

Кальверо выглянул во двор позади дома. Там дворняга что-то вынюхивала – пришла по запаху к здоровенной мусорной куче и теперь ходила около нее кругами.

– Да, – проговорил он, – жизнь таит столько возможностей. Нужно только уметь мечтать… и иногда мечты сбываются.

Он отвернулся от окна и с трудом всмотрелся в комнату: сгущались сумерки. Терри сидела в кровати, обхватив руками колени, и глаза у нее блестели.

Кальверо сел в старое кресло и снова заговорил.

– У вас есть данные, есть вдохновение… Это видно вот здесь, – пояснил он, легонько проведя пальцами у висков. – Вы можете стать великой звездой… Если захотите… прима-балериной всего мира!

Вдруг Терри громко всхлипнула, и Кальверо встрепенулся:

– Что такое?

– Я больше никогда не смогу танцевать!

– Почему? – чуть ли не крикнул он.

– Я – калека!

– Это чистая истерия! Вы просто внушили себе, что вы – калека!

– Как вы можете так говорить? – прокричала она.

– Вам не хочется жить! Поэтому, чтобы убежать от жизни, вы решили стать калекой!

– Это неправда!

– Правда! Иначе бы вы боролись.

– А за что тут бороться…

– Ага, вот видите! Сами же сознаетесь! За что бороться… да за все! За жизнь, за саму жизнь! Разве этого мало? Сколько в ней тайн и красоты! Просто жить! Страдать! Радоваться! Отвага – вот единственный ответ на вызов жизни! И еще вдохновение! А вы – у вас есть вдохновение… Вам есть куда вкладывать силы – вы можете танцевать!

– Но невозможно танцевать без ног, – надломленным голосом возразила она.

– Я знаю одного человека, – ответил Кальверо, – у него нет рук. И он играет скерцо на скрипке – играет пальцами ног. Забудьте о себе! Взгляните на свои страхи в масштабах Вселенной! Вы – ее часть… Подумайте о мощи Вселенной… внутри которой движется Земля! Растут деревья! И та же мощь есть и в вас! Но вы должны пускать ее в ход!

В тот вечер Кальверо, сидя на галерке, смотрел “Гамлета”. Но

он никогда не выносил искусства, которое нельзя было назвать гениальным, и потому сейчас ушел из театра с отвращением. Придя домой, он заглянул в комнату Терри и увидел, что она сидит в кровати и дожидается его.

– Так вы не спите?

Она улыбнулась.

– Как вам спектакль?

– Все было превосходно – пока не подняли занавес.

– А Гамлет?

– Как всегда, актерская игра была очень сложной, – ответил он. – Такой сложной, что никто не мог понять: что же его мучит? Если бы только Гамлета можно было играть совсем без актера! Этот же все время колебался, как лилия на ветру. Никак не мог ни на что решиться. И зрители тоже. Они не знали, что и думать.

И тут Кальверо принялся передразнивать актера, поясняя, что он имел в виду.

– Быть иль не быть, – произнес он дрожащим голосом, созерцая выставленную вперед вилку.

> – Смиряться ль под ударами судьбы
> Иль надо оказать сопротивленье
> И в смертной схватке с целым морем бед
> Покончить с ними? Умереть. Забыться.[24]

Тут он прервался.

– Фу! Какая чушь! Да Гамлет же сумасшедший! У него кровь закипает от ярости – и в этой сцене нужна страсть, нетерпение!

Он оттолкнул тарелку, чтобы показать, что он имеет в виду, и принялся расхаживать по комнате взад-вперед. Терри смотрела на него как зачарованная.

– Быть иль не быть… – В его голосе слышались ярость и нетерпение, а потом он дошел до строк: – Скончаться. Сном забыться, – их он произнес медленно и сварливо, – уснуть… и видеть сны?.. – Тут он запнулся и завращал глазами: – Вот и ответ. Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят? – Циничным тоном он продолжал: – Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет несчастьям нашим жизнь на столько лет. – Теперь он заговорил громче и быстрее: – А то кто снес бы униженья века…

Произнеся: “Кто бы согласился, кряхтя, под ношей жизненной плестись”, он остановился и устрашающе прошептал:

> – Когда бы неизвестность после смерти,
> Боязнь страны, откуда ни один

Не возвращался, не склоняла воли
Мириться лучше со знакомым злом,
Чем бегством к незнакомому стремиться!
Так всех нас в трусов превращает мысль… –

Тут он презрительно расхохотался.

Видя искреннее восхищение Терри, Кальверо стал читать один монолог за другим, хотя ему и не требовалось поощрения со стороны. Его голос рокотал по всему дому. Но в самом разгаре монолога “холопа и негодяя”, посреди обличений – “Кровавый, лживый, злой, сластолюбивый” – раздался резкий стук в дверь, и громкий голос миссис Олсоп грубо прервал его декламацию:

– Немедленно прекратите этот шум, мистер Кальверо! Все соседи на вас жалуются!

Конечно, это положило конец представлению. Кальверо застелил диван и снова провалился в сон под музицирование бессменного трио оборванцев, которые, как обычно, выступали в вестибюле углового паба неподалеку.

И вдруг эта музыка плавно перешла в оживленную увертюру, и Кальверо – в комическом гриме инспектора манежа – выскочил на сцену и сразу же запел бодрую песню:

Я очень опытный циркач,
Я дрессировщик и трюкач.
Зверей я вышколил немало –
Льва, тигра, волка и шакала.
Разбогател я без труда
И жил не хуже принца.
Но невзначай пришла беда –
Лишился я зверинца.
Спустил все деньги на вино,
Всему виной – оно!
Но знают все: унынье – грех,
А от него лекарство – смех!
В корзине роясь бельевой,
Я вдруг подумал: “Ох!
Слоновий топот, волчий вой –
Кошмар! А если блох
Начать дрессировать?
Успех придет опять!”
Чтоб я по джунглям в зной бродил,
Варясь в поту жестоком!
Своих талантов – пруд пруди:
Кишат под самым боком!

(*чешется под мышкой*)
Своих талантов – пруд пруди:
Кишат под самым боком!
(*чешется повсюду*)
Поймал одну я блошку
(Где именно – секрет),
Учил всему немножко:
Гимнастика, балет…
Освоилась моя блоха
И притащила жениха.
Я предоставил стол и кров им –
Своей питаю плотью-кровью!
Я им не покупаю
Шампанского с икрой –
Их щедро угощаю
Я собственной икрой!
Бесплатно угощаю –
Да, собственной икрой!
Они устроились на мне
Уютно и привольно,
Когда гуляют при луне –
Щекотно мне и больно!
Ребят кормил я на убой
И вышколил как надо!
Теперь доволен я судьбой:
Они – моя отрада!
Спешите, спешите
На чудо-представление!
Спешите, спешите
Свое проверить зрение!
Вот Генри, вот Филлис,
Кормилец и отец им – я!
Летать научились
На цирковой трапеции!
И крайне осторожно
Чешитесь, господа!
Талант случайно можно
Угробить навсегда!

Пока оркестр тихо повторял мотив припева, Кальверо с заправским видом профессионала развернул складной столик с откидной доской, где было написано: “ДРЕССИРОВАННЫЕ БЛОХИ КАЛЬВЕРО”. Потом он вынул из жилетного кармана

маленькую коробочку от пилюль, откинул крышку и щелкнул кнутом. Ничего не произошло. Тогда он заглянул в коробочку, а потом, изобразив возмущение, щелкнул кнутом еще раз.

– Генри! Филлис! А ну прекратите! Оба! Слышите? Как вам не стыдно? Генри! Ты слышишь, что я говорю? Оставь ее в покое! Прекратите ссориться! Генри! Приготовься. Ну, давай! Алле-гоп!

Он щелкнул кнутом, и Генри подпрыгнул высоко вверх, а потом приземлился на его правую руку. Он снова щелкнул кнутом, и Генри снова высоко подпрыгнул и приземлился на руку, а Кальверо следил за его полетом. И вот снова щелкает кнут! На этот раз Генри, подпрыгнув вверх, делает кувырок в воздухе, а глаза Кальверо следят за каждым его движением, пока Генри снова не приземляется ему на руку, на тыльную сторону ладони. Он с гордостью провожает глазами Генри, который прыгает с одной руки на другую, описывая высокую дугу и делая на лету двойные кувырки.

Кальверо принимает более устойчивую позу, широко расставляет ноги, как делает обычно акробат, поднимающий второго акробата себе на плечи, и напрягает левую руку, которая держит коробочку из-под пилюль. Генри тоже готовится к решительному прыжку. Напряженное ожидание. Вступают барабаны. “Алле-гоп!” Генри подскакивает высоко в воздух, потом кувыркается: одиночный! – двойной! – нет, тройной кульбит! А потом плюхается прямо в коробочку из-под пилюль.

Очень довольный Кальверо широко улыбается публике, ища ее одобрения, и будто невзначай вытирает со своей руки пятнышко, нечаянно оставленное блохой.

Потом он щелкает кнутом и вызывает Филлис. Та шаловливо выпрыгивает из коробочки и взлетает высоко в воздух, а потом садится прямо в глаз Кальверо.

– Филлис! А ну перестань! Веди себя смирно! – Он снова сажает Филлис в коробочку, потом опять щелкает кнутом. – Филлис!

На этот раз неугомонная Филлис выпрыгивает и приземляется ему на нос. Кальверо опять нетерпеливо щелкает кнутом, но Филлис залезает ему под воротник и ползет по шее.

– Филлис! А ну-ка прекрати!

Ползая по дрессировщику туда-сюда, блоха оказывается у него на животе. Он расстегивает жилетную пуговицу и заглядывает под рубашку.

– Ах ты шалунья… Вылезай-ка сюда. – И вдруг встревоженно хмурится. – Филлис! А ну вылезай! Слышишь?

Он уже собирается расстегивать брюки, но передумывает. Теперь Филлис ползет по его ребрам и прячется под мышкой.

– Ах ты, мерзавка! Вот погоди, сейчас я почешусь! А ну, живо вылезай!

Он снова щелкает кнутом.

– Филлис! А ну-ка, вылезай! – Он пытается подольститься к ней и нежным голосом уговаривает ее, заглядывая к себе в рукав. – Филлис – ну давай… будь умницей. Генри тебя зовет.

Но Филлис не желает слушаться. Она сразу же убегает по спине Кальверо вниз, под штаны, и Кальверо вздрагивает, а потом подпрыгивает как укушенный!

– Филлис! Не смей! – Он тянет шею назад и пытается заглянуть себе в штаны. – Филлис! Ты меня слышишь? Перестань озорничать! Ты слишком много себе позволяешь! А ну вылезай немедленно!

Но Филлис не вылезает. Она опять кусается, и Кальверо подскакивает.

– Филлис, не смей! – Но она опять кусается, и Кальверо подскакивает. – Ты меня слышишь? Смотри, я сейчас почешусь!

Он снова пытается заглянуть себе в штаны. Филлис продолжает кусаться, и он скачет по сцене как бешеный. Терпение его лопнуло – он просовывает руку под брюки. Ага, вот и она! Он хватает блоху, держит ее двумя пальцами и подносит к самому носу.

– Ну все, порезвилась, и хватит, Филлис, – сказал Кальверо.

И вдруг его лицо искажает ужас.

– О господи! Это не Филлис! Кто это?

Кальверо проснулся довольно рано. Он приподнялся в постели, жмурясь от света, и принялся чесаться. Тут он что-то вспомнил. Встрепенулся. Быстро выскочил из постели и подошел к письменному столу. Но стоило ему усесться, взять бумагу и ручку, как взгляд его остекленел. Он с отвращением отшвырнул ручку и снова лег в постель.

Прошло три дня. Терри сидела в кровати и завтракала. К ней возвращались силы, она становилась все увереннее, хотя еще плохо держалась на ногах.

Кальверо сидел за столиком рядом. Он закончил завтракать и откинулся на спинку стула.

– Как сегодня поживают ваши ноги?

– Ну, видите, я же принесла вам завтрак, – ответила Терри.

– Да – держась за всю мебель, какая стояла на пути! Но скоро я у вас ее отберу!

Она рассмеялась.

– Тогда останетесь без завтрака.

– Странно, что до сих пор нет известий от Редферна, – задумчиво проговорил Кальверо.

– Но вы же виделись всего три дня назад, – ответила она.

Кальверо ничего на это не возразил, только сказал:

– Ладно, мне надо работать.

Он ушел в соседнюю комнату, сел за стол и начал просматривать свои записи, а Терри тем временем шуршала газетой.

– О чем пишут? – поинтересовался он.

– О войне и политике. Европа наращивает вооружение, – сообщила Терри.

– А что еще интересного?

– Большой материал о супругах Занцигах.

– О телепатах?

– Да. Пишут о них удивительные вещи.

– Я их знаю, – проговорил Кальверо, продолжая просматривать свои записи. – Много лет назад выступал с ними вместе. Это просто хитрый старый фокус.

– Так это все неправда?

– Конечно, нет.

– Тут говорится, что их мозги так хорошо настроены друг на друга, что они просто обмениваются мыслями без слов.

– Ерунда! – воскликнул Кальверо.

– Но как они это проделывают? – спросила Терри.

– Не знаю. Но только о передаче мыслей на расстоянии и речи быть не может: однажды он у меня на глазах отправлял жене телеграмму.

Терри чуть не поперхнулась кофе. Кальверо отложил бумаги, которые изучал, и, поддавшись порыву, встал и перешел в комнату Терри. Он остановился перед ней, как будто собирался произнести речь.

– Что вы об этом скажете: философ Бергсон утверждает, что психология смеха связана со стадным инстинктом. Что смех по сути – это торжествующий зов стаи. Иными словами, смех заразителен. Вот к чему я клоню: важно довести публику до истерики. Я выхожу. И начинаю смеяться над собственными шутками. Чем больше я смеюсь, тем больше они смеются вслед за мной, – рассказывал он с воодушевлением.

А потом он заговорил так, будто стоял на сцене, и стал посмеиваться, пока эти смешки, сопровождавшие его “комический диалог”, не перешли в судорожный хохот.

– Однажды я влюбился. (*Хихикает.*) По правде говоря, я всегда в кого-нибудь влюбляюсь, когда напьюсь. (*Хихикает.*) Дело было так: однажды шел я мимо парикмахерской, что по соседству

с дантистом, и подумал: зайду-ка… побреюсь. Но упал не в ту дверь… Я хочу сказать – попал не в ту дверь. К дантисту. Конечно, я сам тогда этого не понял – я просто уселся в кресло и уснул. А когда проснулся, то надо мной стояло дивное видение, все в белом, и трепало меня по щеке. (*Хихикает.*)

“Чем могу помочь?” – спросила она.

Я сказал:

“Одарите меня вниманием?” (*Снова хихикает.*)

“Ну, тогда открывайте рот”, – сказала она.

Я ответил:

“Нет, это вы откройте рот”. (*Хихикает.*)

Она сказала:

“Нет, вы откройте. Я хочу проверить ваш прикус”.

– И я ее кусаю! (*Заливается смехом.*) Прямо в шею. А она – меня. (*Новые приступы смеха.*) В общем, мы устроили маленькое состязание – кусали друг друга наперегонки. Так вот и мстили друг другу: око за око, зуб за зуб. (*Снова покатывается со смеху.*) И тут, в разгар мщения, заявился дантист – ее муж. (*Конвульсии смеха.*)

Он спросил:

“Что тут творится?”

Она ответила:

“Ему тут нужны пластинки – кое-что подтянуть.” (*Новые конвульсии.*)

Я сказал:

“Как-нибудь ремнем обойдусь, авось это кое-что до дома не свалится”.

– И тут он как протянет меня ремнем! Прямо по зубам! (*Сгибается пополам от смеха.*) И ему пришлось делать мне мост! Отличнейший протез, лучше не бывает! Сверхурочная работа! Он сказал: “Это обойдется вам в сто пятьдесят долларов”. (*Смеется.*)

Я сказал:

“Не говорите глупостей!”

Он ответил:

“Это вы наделаете глупостей, если не заплатите!” (*Снова хохочет.*)

– Ну вот… Я не заплатил… и с тех пор все время делаю глупости! (*Новый приступ смеха.*)

Терри сидела, обхватив колени руками, и как-то хмуро смотрела на него. Сценка произвела на нее впечатление, но Терри не стала особенно хвалить ее, только сказала, что несколько раз ей даже захотелось улыбнуться. Но Кальверо разочаровала ее реакция, хоть она и объясняла, что вообще редко смеется по-настоящему и что диалог ей в целом понравился. Впрочем,

Кальверо согласился с ее словами и сказал:

– Ну ладно, давайте продолжим тренировки.

Поддерживая Терри за руки ладонями, он стал водить ее по комнате. При этом оба обменивались нежными замечаниями и шутками. Иногда Кальверо убирал руки – и Терри тут же хваталась за мебель. Тут снизу послышался стук в дверь, зазвонил звонок.

– Что это? – спросила Терри.

– Почтальон пришел, – сказал Кальверо. – Вдруг это новости от Редферна? – И он выбежал в коридор и помчался вниз по лестнице.

В прихожей, на коврике перед дверью, он увидел конверт. Быстро вскрыл его и прочитал:

> Дорогой Кальверо!
>
> Окончательно назначен день вашего первого выступления в “Мидлсексе”: понедельник 23-го, вечером. Оклад – три фунта. Зайдите завтра ко мне в контору, чтобы подписать контракт.
>
> Сэм Редферн

Кальверо быстро взбежал вверх по лестнице. Ему хотелось поскорее поделиться с Терри хорошей новостью. Но, немножко подумав, он понял, что из-за лишнего напряжения и радостного ожидания премьеры она может переволноваться, а это подорвет ее здоровье. Поэтому, когда она стала его расспрашивать, Кальверо соврал.

– Хорошие новости? – спросила она, как только он показался на пороге.

– Нет. Почта для хозяйки, – сказал он, тщательно скрывая волнение.

В мюзик-холле “Мидлсекс” публика смотрела выступление Кальверо с вялым интересом. Кое-где изредка раздавались смущенные смешки. Его номер шел последним, и выступал он не слишком хорошо. От прежнего Кальверо ничего не осталось. Может быть, все дело в том, что он поменял имя. Он не был в этом уверен, но точно понимал, что прежнего задора в нем больше нет. Он опрометчиво решил не пить перед представлением, потому что захотел доказать самому себе, что способен быть смешным и без выпивки. А оказалось, что нет. Он безбожно переигрывал. И чем больше он старался, тем равнодушнее становилась публика.

А потом произошло ужасное… Один зритель поднялся с места… Потом другой, третий, и начался массовый исход. Кто-

то – не без юмора – прокричал из оркестровой ямы: “Да ладно, старина, давай уже по домам расходиться!”

И Кальверо прокричал в ответ: “Отличная идея – спокойной ночи!”

И ушел со сцены. Это был единственный раз, когда он рассмеялся искренне. Кто-то зашикал, кто-то захлопал, раздались крики: “Вернись!” Но Кальверо уже ушел.

Он отправился прямиком в уборную, где заканчивали гримироваться двое других актеров. Ни один из них не сказал ни слова, когда вошел Кальверо. Но он знал: они знают о том, что случилось. И им неловко.

Один актер принялся тихонько насвистывать, а потом заметил, что ему жмут ботинки. У него был скрипучий голос, и Кальверо стало неприятно. У него упал гребень, и кто-то из актеров поднял его. Но Кальверо ничего не замечал. Он очнулся только тогда, когда они пожелали ему доброй ночи, выходя из гримерной. Он тоже произнес: “Доброй ночи”.

Редферн обещал зайти к нему после представления. Но так и не зашел. А Кальверо только испытал облечение: ему не хотелось сейчас никого видеть.

Он поспешил уйти из театра. Пережитое унижение просто раздавило его. Куда-то делись и самоуверенность, и уважение к себе. Начисто пропало все – кроме испуганной радости от того, что он, несмотря ни на что, жив. Ему хотелось забыть о театре и обо всем, что с ним связано. Хотелось забыть самого себя.

Кальверо бесцельно бродил по улицам, скользя пустым взглядом по витринам и напевая себе под нос увертюру из оперы “Дзампа”, которую он слышал краем уха этим вечером в гримерной. И, не в силах ничего поделать с этим привязавшимся мотивом, он без конца прокручивал его в голове.

Он очутился возле Вестминстерского моста и зашагал по нему. Остановился посередине моста, оперся руками на балюстраду и стал устало всматриваться в воду, которая жила своей – скрытной и призрачной – жизнью. Казалось, она улыбается ему какой-то сатанинской улыбкой, переливаясь мириадами отблесков – отражениями луны и фонарей с набережной. Кальверо перегнулся еще дальше через ограждения, чтобы лучше разглядеть черные шелковистые водовороты у быков моста. Закручиваясь в маленькие воронки, вода катилась дальше.

Еще не было двенадцати часов, а он прошел весь путь от “Мидлсекса” до дома, проплутав сквозь городской лабиринт. Теперь его покинуло ощущение полного отчаяния и пустоты. Он вернулся мыслями к Терри. Она наверняка ждет его. Ему стало больно и досадно. Он почти разозлился на нее: сейчас она

становилась у него на пути, мешала ему упиваться своим несчастьем. Ему хотелось окунуться в эту пучину в одиночестве – и остаться там.

Постепенно он взял себя в руки. Ему почудилось, будто он родился заново. Только теперь он стал человеком без прошлого и будущего, зато с жаждой жизни. Почему – он сам не знал, знал только, что никогда не покусится на свою жизнь. Он машинально зашагал прочь от моста и двинулся в обратную сторону.

Когда он пришел домой, Терри ждала его: она приготовила рагу маллиган[25]. Но Кальверо отказался от этого блюда. Он угрюмо подошел к окну и, выглянув на улицу, заметил, что ночь сегодня исключительно ясная. Его голос прозвучал замогильно, и Терри сразу это заметила. Вскоре он сел на стул и погрузился в задумчивость, барабаня пальцами по столу. Потом поднял голову и встретился глазами с Терри. Она улыбнулась, стараясь при этом не выражать никаких чувств.

– Мне бы хотелось, чтобы вы поужинали, – сказала она.

– Зачем? – отрывисто спросил он.

– У вас усталый вид.

– Мне совсем не хочется есть.

– А я приготовила ужин – он вкусный и горячий, – ответила она немного застенчиво.

Кальверо промолчал.

– Пока вас не было, приходил почтальон. Может быть, он принес письмо от Редферна. Наверное, оно у миссис Олсоп.

Кальверо не отвечал.

– Вы ее видели?

– Нет, – сказал он.

– Мне бы хотелось вам помочь.

– Никто мне не поможет! Со мной все кончено! Все, занавес!

– О чем вы?

– Все кончено…

– Что?

– Это случилось сегодня.

– Так значит… Но почему вы мне не сказали?

– Мне не хотелось, чтобы вы томились ожиданием вместе со мной.

– Но что именно произошло? – спросила она тихим голосом.

Кальверо мотнул головой.

– Меня не слушали.

Они немного помолчали, а потом Терри заговорила спокойным, обнадеживающим тоном:

– “Мидлсекс”… Это просто не ваша публика.

– Нет-нет… Что-то ушло навсегда.

– Не говорите так.

– Да! Я потерял уверенность в себе. Я боюсь зрителей. Я стоял там, как будто перед расстрельной командой! Это было ужасно… Сначала гробовое молчание, а потом шиканье! – У него перехватило дыхание. – Со мной никогда такого не было! Я же был любимцем публики… А тут услышал… – Кальверо бессильно умолк.

– Но они же вас не узнали!

Он покачал головой. Они снова помолчали.

– Я чего-то лишился. Я слишком постарел. Я разучился смешить людей.

Он оперся на стол, обхватив голову руками.

– Вспомните, что вы мне говорили, стоя у окна в сумерках… Вспомните, что вы мне тогда сказали: про могучую силу Вселенной, которая движет Землю и заставляет расти деревья! И эта же сила есть в вас – нужно только иметь смелость пользоваться ею!

Сама того не замечая, она встала со стула и подошла к нему.

– Вам пора последовать собственному совету – воспользоваться этой силой – и начать бороться… – Тут она остановилась и осознала, что произошло…

– Кальверо! – вскричала она. – Посмотрите! Посмотрите на меня! Я же хожу! Хожу!

– Я могу ходить! – то и дело твердила она, когда они прогуливались по безлюдным улицам Лондона.

Они уже дошли до набережной Темзы, и Биг-Бен должен был вот-вот пробить три четверти часа.

Кальверо устало опустился на скамейку. Терри села рядом. На другом конце скамейки сидел бродяга и оцепенело пялился на собственные башмаки..

– А знаете ли вы, что уже почти пять утра? – спросил Кальверо.

– Да, знаю, – ответила Терри, – но мне просто необходимо было прогуляться.

– А я бы все равно не уснул, – сказал он.

От холодного ветра Терри поежилась.

– Смотрите… Заря занимается. Это добрый знак.

Кальверо улыбнулся.

– Главное, что хуже быть уже не может.

– Ах, Кальверо, нам же очень повезло! Теперь я буду вам помогать, пока вы снова не войдете в колею.

Он иронично улыбнулся.

– Пока я не войду в колею…

– Ну разумеется! – негодующе воскликнула она.

Он задумался.

– Мы могли бы выступать вместе.

– Ну конечно! – воскликнула Терри, хватаясь за соломинку.

– Бродяга и балерина… Я часто думал о таком сюжете.

– По-моему, отличная идея! – радостно подхватила она.

– Конечно, – продолжал он небрежно, с растущим воодушевлением, – я в два счета могу написать заготовку. Комичный бродяга… засыпает… и видит во сне очаровательную балерину…

– Именно!

– Да можно еще тысячу сюжетов придумать! – вставил он.

– Именно! Именно! – повторяла она, вне себя от возбуждения. – А я тем временем найду работу. Я могу вернуться в “Эмпайр”. Мы им всем еще покажем!

Лондонский театр “Эмпайр” на Лестер-сквер был местом встреч для приезжих из Европы и Азии. Шейхи в розовых тюрбанах, иностранные офицеры в яркой форме прохаживаются в бельэтаже по мягким коврам, под хрустальными люстрами, а другие попивают шампанское в вычурном, увешанном зеркалами баре, пожирают взглядами проходящих мимо прекрасных “патрицианок”, договариваются с ними о свиданиях и уходят с ними посреди представления. Какой-то старикан в вечернем наряде спрашивает у посыльного в форме с золотым галуном, не желает ли вон та красотка выпить с ним бокал “поммери”, и посыльный, понимающе подмигнув, подходит к даме и приводит ее к кавалеру. И все это происходило прямо во время спектакля.

Более серьезные клиенты сидели на заранее зарезервированных местах и смотрели зрелище – а именно, заключительную часть балета. И вот наконец все утонуло в стремительных волнах красного плюшевого занавеса, и Терри, разгоряченная и вспотевшая, вместе с остальным кордебалетом поспешила в гримерную.

Предсказание Терри сбылось. Увидев в театральном еженедельнике “Сцена” объявление в колонке “Требуются”, она

подала заявление в “Эмпайр”, и ее принял на работу мистер Бодалинк, хореограф. Он помнил ее и был очень рад увидеть ее снова. И вот она уже три месяца танцевала в кордебалете.

После той знаменательной ночи, когда Терри обнаружила, что способна ходить, она значительно продвинулась в танцевальном мастерстве, потому что усердно тренировалась каждое утро. Мистер Бодалинк смотрел на нее как на свою протеже и уже обещал устроить ей пробный просмотр на главную роль в новом балете.

Кальверо же после того провала в “Мидлсексе” предавался унынию и мрачным мыслям. Он давно уже забросил всякие честолюбивые замыслы, снова запил и начал стареть. Вид у него был худой и изможденный. Терри очень тревожило все это, потому что врач сказал, что пить Кальверо чрезвычайно вредно. Но хоть пьяный, хоть трезвый, Кальверо всегда относился к ней нежно и заботливо.

Уйдя со сцены, Терри остановилась почитать доску объявлений, где сообщалось, что завтра в десять часов утра состоится репетиция перед пробами для нового балета. Пока она читала, появился мистер Бодалинк.

– А я только что оставил вам записку в гримерной, – сказал он. – Про Кальверо. Пусть он зайдет ко мне завтра утром перед репетицией – в половине десятого. У меня есть для него роль.

– Чудесно! – обрадовалась Терри.

В тот вечер Терри поспешила домой, чтобы поскорее сообщить Кальверо хорошую новость. Когда она подошла к дому, у нее вдруг упало сердце: напротив дома стояли в тени какие-то люди и смотрели вверх, на окно Кальверо. Что могло произойти? Она быстро вошла в дом. Поднимаясь по лестнице, она услышала громкую музыку, звучавшую из комнаты Кальверо. Как ни странно, это мгновенно успокоило ее и рассеяло мрачные предчувствия. Войдя в квартиру, она застыла на месте: Кальверо играл на скрипке, а аккомпанировала ему та самая троица музыкантов-отщепенцев, которые всегда играли на улице неподалеку.

Никто не обратил на нее внимания: квартет продолжал производить страшный шум. Лишь когда Кальверо, продолжая играть на скрипке, случайно повернул голову, он заметил ее. Тогда он прервался и подал знак остальным, чтобы те остановились. Было очевидно, что все участники концерта изрядно навеселе.

– Терри! Когда же вы пришли? – воскликнул Кальверо.

– Только что.

– Я не слышал, как вы вошли. Разрешите познакомить вас с моими друзьями… – Тут он запнулся.

– Феликс Кроум, – представился слепой музыкант.

– Марти Освальд, – сказал кларнетист.

– Сесиль Лит, – назвался скрипач.

– Тесиль Слиф, – повторил Кальверо, а потом поправился. – В общем, это мои друзья…

Терри легонько поклонилась.

– Здравствуйте. – Потом умоляюще поглядела на Кальверо. – Сейчас очень поздно.

– Еще одну увертюру, – сказал Кальверо, – и закругляемся.

Он повернулся к музыкантам и закрыл лицо руками, как он любил делать во хмелю.

– Сыграйте что-нибудь красивое, – попросил он прочувствованно.

– Все, что пожелаете, мистер Кальверо, – отозвался слепец.

– Ну, скажем, Пятую симфонию Бетховена… Но только чтоб нежно и сентиментально.

Слепой музыкант пожал плечами.

– Бетховен, Пятая, – произнес он решительно, и трио принялось играть медленно и сентиментально, как и заказывалось, да еще с налетом залихватской цыганщины.

Терри попыталась перекричать этот шум.

– Вам не кажется, что сейчас не время для музыки? Слишком поздний час.

Кальверо расчувствовался до слез.

– Эти люди – артисты. Только сейчас они могут играть то, что нравится им самим.

– Но сейчас очень поздно. Да и что скажет миссис Олсоп?

Не успела Терри договорить, как дверь распахнулась и на пороге возникла миссис Олсоп – тоже сильно навеселе, с тремя пустыми бутылками из-под пива.

– Хорошенькое дело! – проговорила она. – Я иду туда вниз, возвращаюсь наверх – и вижу только три пустые пивные бутылки, больше ничего.

– Сейчас схожу погляжу, – сказал Кальверо.

– Без толку, – отрезала миссис Олсоп. – Внизу больше ничего нет. – Тут она повернулась и увидела Терри. – Здравствуйте, моя дорогая… А что, представление уже закончилось? Я и не знала, что уже так поздно.

– Да, уже очень поздно, – подтвердила Терри.

– Мы лучше пойдем, – сказал слепой.

Пока музыканты убирали инструменты, миссис Олсоп беседовала с Терри.

– Ничего страшного, – сказала она. – Просто мы тут кое-что отметили… Кальверо подсказал, на каких лошадей ставить, и я сорвала куш…

Музыканты собрались уходить.

– Доброй ночи, – сказал слепец.

Остальные тоже попрощались.

– Погодите-ка, – сказала миссис Олсоп. – Эта лестница страх какая крутая. Я уж пойду первая и проведу вас. Спокойной ночи, мистер и миссис Кальверо, – сказала она, закрывая дверь.

Кальверо остолбенело опустился на стул, оперся локтями о стол и запустил пальцы в волосы.

– Извините… я напился.

Терри бережно коснулась его лба.

– Меня ваше здоровье тревожит. Вы же только две недели как вышли из больницы[26]. И вы сами знаете, что сказал врач.

– Да. Что пить мне нельзя. Что я должен все время заботиться о своем будущем – где-нибудь в приюте или работном доме… А еще подумывать о том, не пристать ли к тем седовласым нимфам и престарелым Питерам Пэнам, которые ночуют на набережной Темзы. Но лично меня такая радужная перспектива нисколько не прельщает.

– Пока я жива, вы никогда не вступите в это братство, – заявила Терри.

Вдруг Кальверо встрепенулся.

– Ой! Я же забыл приготовить вам ужин! Ах я дрянь такая! Растяпа!

Терри улыбнулась.

– Ерунда. Поужинаю попозже. Первым делом вас нужно уложить спать.

Она сняла с Кальверо воротничок и галстук, потом наклонилась и стала расшнуровывать ботинки.

– Но вы же ничего не ели.

– Вы принимали лекарство?

– Какое лекарство?

– Значит, не принимали. Лекарство для аппетита.

– Голод я уже утолил.

– Вы опять заболеете. Вам нужно есть!

– Нет, я предпочитаю пить. Настоящий характер человека проявляется, когда он пьян. Я вот делаюсь смешным… Жаль, я не принял тогда в “Мидлсексе”.

– У меня для вас хорошая новость, – сообщила Терри, расшнуровывая его башмак. – Мистер Бодалинк хочет, чтобы вы пришли к нему завтра утром, в половине одиннадцатого [*sic*].

– Кто такой Бодалинк?

– Он наш хореограф, я же вам о нем рассказывала.

– И что ему нужно?

– Он хочет, чтобы вы сыграли в “Арлекинаде”, нашем новом балете.

– В театр я больше ни ногой, вы же знаете.

Терри пропустила его слова мимо ушей.

– Когда я услышала, что там будет клоун, я сразу рассказала про вас Бодалинку и открыла ему, кто вы на самом деле. Он очень заинтересовался и хочет с вами встретиться.

– А я с ним – не хочу! Я покончил с театром. Я хочу держаться подальше от бара “Голова королевы”, где на меня глазеют… и показывают пальцем, как на “бывшего”!.. Нет! К тому же я больше не смешон! Я – отставной комик.

Терри улыбнулась. Она уже сняла с Кальверо ботинки.

– Завтра вы проснетесь в другом настроении.

И Терри оказалась права. Потому что Кальверо проснулся рано утром и бодро отправился вместе с ней в театр.

Пока Кальверо беседовал с Бодалинком у него в кабинете, Терри в костюме для тренировок танцевала на сцене в полном одиночестве, так как остальные балерины еще не пришли. На ней была короткая голубая юбка и легкая шелковая рубашка с длинными рукавами, мерцавшими на лету. Она делала пируэты и арабески на тускло освещенной сцене, которая сейчас была совсем пустой – только далеко слева, у стены, стояли рояль, кресло и несколько самых обычных стульев. Внезапно Терри остановилась.

– Кальверо! – окликнула она артиста, показавшегося из-за железной двери.

Он был взволнован, но спокоен.

– Все улажено, – сообщил он.

Терри тихо взяла его за руку.

– Отойдемте в сторонку, и вы все мне расскажете.

Она отвела его в дальнюю часть сцены, к сундуку, на котором оставила пальто. Кальверо поднял пальто, накинул ей на плечи, и потом оба сели на сундук.

– Жалованье невысокое, – заметил он и выставил три пальца.

– Три фунта? – Терри была приятно удивлена.

Кальверо пожал плечами.

– Ну, это только начало. Разумеется, я сказал ему, что не буду выступать под своим именем, и он согласился. Этот Бодалинк – неплохой парень. – Кальверо умолк и покровительственно поглядел на Терри. – Он говорит, вы танцовщица что надо.

Терри улыбнулась.

– Если бы вы избавились от своей фобии и зашли в театр, убедились бы в этом лично.

Он посмотрел на нее и улыбнулся.

– Почему вы мне не говорили, что сегодня утром просмотр?

– Хотела сделать вам сюрприз. К тому же я не знаю, чем все кончится. Это зависит от мистера Постента.

– Постента?

– Это владелец театра.

– Я знаю Постента, – сказал Кальверо. – Но думал, что он уже отошел от дел.

– Он действительно бросал театр, но потом снова вернулся.

– М-м-м… – иронично проговорил Кальверо, оглядывая сцену. – В последний раз, когда я для него играл, мой номер был гвоздем программы.

– Вы снова станете гвоздем программы! Вы же сам говорили: все это – только начало. Кальверо! Удача решила снова улыбнуться нам! Она так и носится в воздухе! Я ее чувствую!

Мистер Постент, владелец и управляющий театра “Эмпайр”, был крупный семидесятилетний мужчина с седыми волосами и розовым лицом, общительный, с грубоватыми манерами. На шесть лет он отошел от дел: продал театр “Эмпайр” одной корпорации и жил все это время на юге Франции, а корпорация между тем разорилась. И продала ему театр за треть той цены, за которую его купила. Это был проницательный делец – эгоистичный, но добрый.

Каждый вечер он надевал вечерний костюм и редко пропускал представление. Его всегда можно было видеть в бельэтаже, в зрительном зале часто слышался его хохот. Вкус его отличался крайностями: он любил балет самого классического образца, но питал пристрастие и к комедии самого низкого пошиба.

В то утро, когда мистер Постент появился на сцене, балерины уже собрались. Он пришел в сопровождении мистера Бодалинка и еще одного человека, чье лицо показалось Терри знакомым.

– Дамы и господа, – проговорил Бодалинк. – Это мистер Эрнест Невилл – композитор, написавший музыку к нашему новому балету.

– У меня нет времени смотреть репетицию, – ответил Постент. – Я посмотрю только выступление этой вашей протеже.

– Тереза! Прошу! – позвал Бодалинк, а потом повернулся к Постенту. – Вы хотите, чтобы она танцевала под знакомую музыку – или под музыку Невилла?

– Под музыку Невилла.

– Тогда вы должны понимать, что о готовом

хореографическом номере даже речи быть не может. Это будет чистая импровизация.

– Именно так я всегда сужу о танцорах, – возразил Постент, откидываясь на спинку кресла и устраиваясь поудобнее.

Терри вышла и положила пальто на рояль. Ее представили Постенту, а потом Невиллу.

– Это мисс Эмброуз, – сказал Бодалинк.

Лицо Невилла мгновенно изменилось: он явно узнал Терри. Потом медленно поднялся и поклонился, не сводя с нее глаз.

– Мне кажется, мы уже где-то встречались, – сказал он.

– Неужели? – нервно рассмеялась Терри.

Невилл еще немного постоял с нерешительным видом, а потом сел, явно озадаченный.

– Мистер Постент желает, чтобы вы исполнили танец-импровизацию под музыку Невилла, – сказал Бодалинк. – Как вы думаете, вы справитесь?

– Попробую, – ответила Терри.

– Хорошо. В таком случае давайте вначале просто послушаем музыку.

Терри стояла возле рояля, поглядывая на затемненный зал. Невилл изредка бросал на нее взгляды. Пока он играл, она уносилась мыслями вспять, к тем печальным вечерам в Сохо, когда она останавливалась на улице под его домом и слушала, как он играет… Потом ее мысли сделались отвлеченными – они оборачивались то черно-белыми тенями, то смелыми рельефами, то проступали мягкими пастельными красками на темно-пурпурном фоне… А потом выплыли детские воспоминания. И хотя музыка Невилла искрилась звуками, Терри знала, что источником вдохновения для композитора служили голод и одиночество. Конечно, она сможет под это станцевать…

Она с легкостью стала делать пируэты, показывая, что владеет своим гибким телом в совершенстве. Она носилась как луч света… как ртуть!.. Фееричная! Как Диана, как перистое облачко красоты. Она была сама юность, воплощение надежды, которая легкими стопами пробегает по поверженному отчаянию. А в глубине сцены, в темном углу, плакал Кальверо.

Когда Терри закончила танцевать, кордебалет разразился аплодисментами. Постент вышел вперед и поздравил ее, а Бодалинк стоял неподалеку и широко улыбался. А вот Невилл оставался за роялем и оттуда продолжал смотреть на танцовщицу. Ну конечно! Это же продавщица из магазина Сарду! Но почему же тогда она работала в магазине канцелярских товаров?

Мистер Постент не любил тратить слов понапрасну, но,

прежде чем уйти, он повернулся к Бодалинку и сказал:

– Она подходит. Увидимся позже у меня в кабинете и подпишем с ней контракт.

Терри улыбнулась. Она с трудом дышала, по ней градом катился пот.

– У вас разве не было пальто? – спросил Бодалинк.

– Было. Я оставила его на рояле.

– Тогда наденьте его скорее, не то простудитесь.

Терри подошла к роялю, сознавая, что Невилл не сводит с нее глаз.

– Разрешите мне, – сказал он, взял у нее из рук пальто и накинул ей на плечи. – Позвольте мне тоже поздравить вас.

– Спасибо, – ответила Терри и отправилась искать Кальверо.

Она нашла его на прежнем месте – на сундуке.

– Я сейчас вернусь, – сказала она. – Только не сидите здесь. Ступайте на солнышко.

Когда она вернулась, на сцене было пусто и темно.

– Кальверо! – прокричала она.

После небольшой паузы откуда-то из темноты послышался голос Кальверо:

– Я здесь.

– А я вас искала снаружи. Почему вы сидите в темноте?

– Потому что при ярком свете я буду выглядеть смехотворно, – ответил он, вытирая глаза носовым платком. – Поглядите на меня. Мне совсем не стыдно, я просто не могу с этим ничего поделать. Вы так красиво танцевали!

– Кальверо! – проговорила она нежно, беря его за руки.

– Дитя мое, я даже не подозревал, что вы настоящая артистка. Я… я… – он умолк, не в силах продолжать.

Терри нежно прижала его ладонь к своей щеке.

– Я так ждала этой минуты, – проговорила она с чувством.

Они сидели в глубокой тени – слабый свет проникал сюда только через железную дверь.

– Я люблю вас, Кальверо. Теперь, когда вы чуть-чуть приоткрылись ко мне доверием, я могу вам об этом сказать. Я полюбила вас в тот самый день, когда вы подумали, что у меня дурная болезнь… приняли меня за уличную женщину… И стали заботиться обо мне… Это ваша доброта вернула мне желание жить – внушила мне желание доказать вам, что я достойна вас… Вы не просто спасли мне жизнь – вы вдохнули ее в меня.

– Что за вздор? – спросил Кальверо.

– Это не вздор. Я очень люблю вас, Кальверо.

– Нет-нет, дитя мое. Я уже старик…

– А мне все равно, сколько вам лет! Я только знаю, что люблю

вас. Все остальное неважно – главное, что я вас люблю.

Уже три месяца шла война с Германией[27], и “ничтожная” стотысячная армия Англии только что прибыла во Францию, готовясь вместе с союзниками принять участие в исторической битве при Вердене. Все считали, что победа будет одержана через три месяца, и не желали верить предсказанию лорда Китченера, заявившего, что война продлится не меньше четырех лет.

Уже вовсю шел призыв, и в общественных местах начали появляться мужчины в военной форме. Пара новобранцев сидела и в кафе “Корнерхаус” на углу Пикадилли, где все столики были заняты. Время было обеденное, и у входа собралась толпа людей, ждавших, когда в кафе освободятся места. Среди них стояла и Терри.

Репетиции шли уже две недели, и сегодня она пришла сюда одна, потому что Кальверо решил в обеденный перерыв осмотреть новую квартиру.

Стоя в очереди, Терри обернулась и увидела неподалеку Невилла. Он удивился и улыбнулся.

– Как поживаете?

Терри немного смутилась.

– Спасибо, хорошо, – сказала она.

– Как идут репетиции? – спросил он.

– Хорошо. А вы их не видели?

– Последнюю неделю – нет. Я уезжал. Но сегодня собираюсь к вам заглянуть.

– Вы приятно удивитесь.

Тут из кафе вышла старшая официантка и обратилась к Невиллу:

– Вас двое?

Он вопросительно посмотрел на Терри, и та нерешительно сказала:

– Ну… да… пожалуй…

Они молча последовали за официанткой к освободившемуся столику и уселись за него с кротким и смущенным видом. Когда официантка удалилась, Невилл сказал:

– Надеюсь, я вам не мешаю.

– Ничуть, – чинно ответила Терри.

Тут им на помощь пришла другая официантка и вручила каждому по меню. Невилл некоторое время изучал свое меню, а потом, поняв, что держит его вверх ногами, улыбнулся, исправил ошибку и заказал яичницу с беконом, тосты и чай.

– То же самое, – сказала Терри.

– Самый надежный выбор, – сказал Невилл, когда

официантка ушла.

– Да, – согласилась Терри.

Невилл совершенно не знал, о чем говорить. Он сложил руки на груди, откинулся на спинку стула и с деланым интересом принялся рассматривать зал.

Наконец их взгляды снова встретились. Невилл улыбнулся, Терри ответила тем же. Еще немного помолчав, он сказал:

– Жалко тратить на репетиции такой чудесный день!

– Да, день сегодня и впрямь чудесный, – согласилась она.

– А вот газеты обещают дождь.

– Вот как? – сказала Терри.

– Да. – Опять наступила пауза, а потом он снова улыбнулся.

– Чему вы улыбаетесь? – поинтересовалась Терри.

– Я подумал – до чего же все нелепо… Настает важный момент, а мне, оказывается, нечего сказать.

– Что может быть красноречивее молчания? – парировала Терри.

– Благодарю. Может быть, мне лучше пересесть за другой столик? – шутливо проговорил Невилл.

Терри улыбнулась:

– Я не кусаюсь.

– Не уверен. С тех пор как нас познакомили на вашем просмотре, я вас немного побаиваюсь.

Она рассмеялась:

– Почему же?

– Ну… Тогда я, похоже, рассердил вас, и вы обдали меня холодом.

– Простите.

– Наверное, я показался вам чересчур самоуверенным, когда предположил, что мы уже знакомы.

– А разве мы знакомы?

– Я… мне… простите меня, но я уверен, что мы с вами где-то встречались раньше.

– Неужели?

Он беспомощно развел руками.

– Ну вот, опять. Вы спрашиваете: “Неужели?” Но, если мы действительно никогда не встречались, значит, у вас есть точная копия.

– Копия?

– Да.

– И кто же она?

– Вы действительно хотите это знать? – с нажимом спросил Невилл.

– Хочу.

– Ну, хорошо. Это девушка, которая работала продавщицей в магазине, где я покупал нотную бумагу.

– Ах вот как.

Невилл немного помолчал, наблюдая за выражением ее лица, а потом продолжил:

– Привлекательная девушка, очень застенчивая… В том-то и беда, я и сам был застенчивым. Это как-то связывало нас. Но улыбка у нее была теплая и ободряющая… Я многое по ней прочитывал. Иногда она давала мне лишние листы бумаги… – Он умолк. – А иногда – лишнюю сдачу… Это был подарок судьбы… Голод не ведает совести… Мне продолжать?

– Да… продолжайте.

– Она пришла на концерт, где исполняли мою первую симфонию. Потом я мельком увидел ее. Мне хотелось поговорить с ней, но тогда не получилось. На следующий день я пришел в тот магазин, но мне сказали, что она не работает там уже несколько месяцев. Жаль… Мне бы хотелось снова ее увидеть…

– Что ж… Вот вы ее и увидели… – сказала Терри и побледнела.

Он пристально поглядел на нее.

– Знаю.

– Но тогда она была очень юной – и очень несчастной, – сказала Терри.

– А сейчас?

– Сейчас она намного старше.

Он улыбнулся:

– На два года.

– И теперь она невероятно счастлива, – проговорила она задумчиво.

– Правда?

– Да. Скоро она выходит замуж.

– А… вот как… Что ж – примите мои поздравления.

– Благодарю. – Тут она поглядела на часы. – Скорее бы приходила официантка. Мне нужно вернуться на репетицию через пятнадцать минут.

“Мистер Постент представляет «Балет-Арлекинаду». Музыка Эрнеста Невилла, постановка мистера Бодалинка. В ролях: Арлекин – Джардини; Панталоне – Модеа; старый клоун Джои – «Ваятель»; Коломбина – мадемуазель Тереза”, – гласила программка театра “Эмпайр”. “Трагикомическая фантазия, изображающая смерть Коломбины, дочери Панталоне и возлюбленной Арлекина, который, надевая и снимая маску, может появляться и исчезать, когда пожелает”.

В скромной мансарде умирает Коломбина, а участники Арлекинады стоят вокруг нее и плачут. Она просит распахнуть окна и откинуть занавески, чтобы впустить солнечный свет, и перенести ее к окну, чтобы она в последний раз посмотрела на крыши Лондона.

Когда ее снова кладут на кровать, она бранит их за слезы и показывает на их шутовские костюмы: ведь они сшиты не для скорби, а для того, чтобы смешить, они должны заставить ее забыть о боли. А они сами должны играть положенные роли – быть смешными! Принесите же сюда колбасу, свиной пузырь и бочонок сала!

Пока шуты кривляются, смех Коломбины становится тихим, как падающий снег. Панталоне, ее отец, испускает вопль и падает возле ее кровати. Шутовство прекращается. Маска притворства сброшена, а другие жалкие остатки смеха медленно подлетают к смертному ложу.

Коломбину хоронят на сельском кладбище, а на могильной плите высекают одно-единственное слово:

КОЛОМБИНА

В кладбищенской тишине сидит одинокий Арлекин и плачет при лунном свете. Вдруг он вскакивает, словно его осенило, и тычет в свою разноцветную одежду: красное означает любовь, желтое – зависть, зеленое – ревность. Потом он показывает на черное: это… смерть! И гневно щелкает пальцами. Он крутится и вертится в зеленоватом ночном свете, а потом волшебной палочкой касается могильного камня. Он сможет! Ему это под силу! Он пробудит магию – и вернет Коломбину к жизни! Он колдует снова и снова – но ничего не происходит. Все его усилия – просто фокусы! Пустые фокусы! Он в отчаянии. Музыка становится громче, и это крещендо как бы говорит, что сама жизнь – тоже всего лишь фокус, волшебный трюк.

Потом, когда музыка стихает, раздаются неземные звуки скрипки, и на сцену влетает Коломбина.

Но перед выходом Терри чуть не произошла трагедия. Панталоне и клоун уже ушли со сцены, оставив там Арлекина, который исполнял свой сольный танец, дававший Терри время переодеться в шифоновую балетную юбку. Она уже вышла из уборной – серебристо-белое ангельское создание с блестевшей в волосах голубой звездой. Подведенные тушью глаза казались раскосыми и преувеличенно огромными, а легкая краснота внутри ноздрей и ярко-алый рот на фоне белой кожи придавали

ее лицу странный чарующий вид. Терри прошла к кулисам и стала ждать. Кальверо приблизился к ней.

– Молитесь за меня, – прошептала она, взяв его за руки.

– Бог помогает тем, кто помогает себе сам, – ответил он.

Она медленно высвободила свои руки и повернулась к сцене. Но вдруг снова обернулась – и, схватившись за край кулисы, посмотрела на Кальверо с каким-то выражением муки на лице.

– Я не могу – не могу сдвинуться с места! – крикнула она.

– Что?!

– Мои ноги! Они отнялись!

– Чушь! Все с вашими ногами в порядке. Это просто нервы. Ну же… давайте, походите, – сказал Кальверо и взял ее за локоть.

Но Терри крепко держалась за кулису.

– Нет, нет… Я не могу сдвинуться!

– Послушайте! – хрипло прошептал Кальверо. – Вы что, поддадитесь истерии и погубите себя – и свое здоровье, и свое будущее? Это же чистая истерия! Слышите? А ну марш на сцену!

– Нет, нет, я сейчас упаду! Принесите стул!

С молниеносной быстротой Кальверо сильно ударил ее по лицу. Невольно ее рука дернулась к щеке, на глаза навернулись слезы, от боли она попятилась назад.

– Смотрите! – прошипел он со злостью, показывая на ее ноги. – Видите – никакого паралича нет!

Придя в себя, Терри вылетела на сцену. Кальверо отвернулся. Он с волнением удалился за кулисы и прокрался за задник, прислоненный к стене. Там, в одиночестве, он встал на колени и, глядя куда-то вверх в молитвенной позе, тихонько забормотал: “Кто бы ты ни был, чем бы ты ни был, не дай ей упасть”. Рабочий сцены, оказавшийся рядом, посмотрел на него как на привидение. Кальверо сделал вид, что что-то ищет на полу.

– Я потерял пуговицу, – сказал он.

– Пуговицу?

– Ладно, ерунда, – сказал он, встал и ушел.

Аплодисментов еще не было слышно. Почему не аплодируют? Казалось, прошла целая вечность. Кальверо слышал одну только музыку!.. И никакого дробного топота ног. Ему очень хотелось посмотреть, что там происходит, но он не смел взглянуть! Он ходил позади сцены туда-сюда, как лев в клетке. Все как будто зияло пустотой, все напряженно застыло: стены, декорации, всё. Даже рабочие сцены, выглядывавшие из-за кулис, замерли, как изваяния. Кальверо охватило непреодолимое желание подкрасться на цыпочках к краю кулис и поглядеть, что же там творится.

Увидел он нечто странное и похожее на сон. Терри, сияя в

золотом свете, делала пируэты и улыбалась куда-то вдаль. Кальверо отвернулся – ему показалось, что она спотыкается. Но это было просто плие – так она объяснила потом.

Он взобрался по лестнице, ведущей к колосникам. Музыка звучала все громче. Краем глаза он видел, как движутся огни рампы, следуя за фигурой, кружившейся в белом вихре. Но у него не хватило смелости задержать на ней взгляд. Теперь он оказался на колосниках. Миновав железную дверь, он очутился на площадке, где размещались верхние гримерные. В конце коридора находилось другое помещение. Поняв, что туда ему и нужно, Кальверо устремился прямиком туда.

Когда он исчез, из гримерной вышел человек, наполовину загримированный под комика-бродягу, одетый в ярко-малиновый домашний халат, и направился к той двери, за которой скрылся Кальверо. Он уверенно повернул ручку двери, но она оказалась заперта. Тогда он вернулся обратно в гримерную.

Сразу же после этого Кальверо вышел и подошел к железной двери. Он прислушался – и услышал оглушительные аплодисменты. Он быстро открыл дверь и посмотрел с колосников вниз. Терри и Арлекин раскланялись, а потом умчались со сцены за кулисы. И снова выбежали к публике. И опять умчались – под громовые аплодисменты. Потом Терри вышла уже одна. Теперь публика просто бесновалась… Шум стоял невероятный, и раздавались продолжительные крики “Браво!”

Кальверо бросился обратно на площадку – у него возникло желание спуститься на сцену. Но тут вмешалось другое желание, он развернулся и опять поспешил в ту же самую комнату.

Опять появился Домашний Халат, но его снова ждала неудача.

После того как Кальверо вышел, хлопнув дверью, и сбежал по лестнице, Домашний Халат появился снова. Теперь уборная была открыта.

Когда Кальверо дошел до сцены, публика все еще аплодировала и продолжала вызывать Терри, и та выходила снова и снова. На сцену принесли огромный букет роз. Потом Терри, постановщик и Невилл кланялись уже все вместе, потом опять одна Терри.

Наконец занавес опустился, и люди, отовсюду хлынувшие к Терри, окружили ее плотными рядами. Там был и Бодалинк, и Невилл, и балерины, и незнакомцы в вечерних нарядах – и все ее поздравляли. Кальверо стоял в стороне и улыбался, его охватили одновременно и радость, и смущение.

А потом он услышал свое имя. Его звала Терри.

– Кальверо! Кальверо! Где вы?

Толпа расступилась, давая дорогу Терри, она показалась и нашла его взглядом. По ней струился пот, волосы прилипли ко лбу.

Без лишних раздумий она подбежала к нему, крепко обняла и уткнулась лицом ему в шею.

– Кальверо! Кальверо! О, Кальверо! – и, к смущению улыбавшегося до ушей Кальверо, она разрыдалась.

– Ну, ну, будет… – отвечал он. – Не простудитесь. Вы же вся мокрая… насквозь мокрая.

После представления Постент пригласил всех на ужин, который должны были накрыть в променуаре бельэтажа. Кальверо просил посыльного передать Терри, что он будет попозже. Но в действительности он не собирался приходить на этот ужин: ему не хотелось испытывать неловкость от встречи с Постентом, на которого он работал в старые добрые времена, когда еще был звездой.

Поэтому, когда все уже готовились садиться за стол, Терри начала волноваться и сказала Бодалинку, что ей хочется разыскать Кальверо. Но Бодалинк ответил, что незачем ей самой ходить, он пошлет кого-нибудь: скорее всего, Кальверо в “Голове королевы” или в “Рассел-Армз”.

Постент сидел во главе стола, рядом с Терри. Он был очень доволен событиями сегодняшнего вечера: ведь его возвращение в театр совпало с сенсационным успехом Терри.

За ужином Терри обнаружила, что справа от нее сидит Невилл.

– Наверное, судьба – это просто старшая официантка, – сказал он.

Она рассмеялась:

– Почему же?

– Она снова сажает нас рядом.

– Я бы сказала, для вас она скорее Немезида, – ответила Терри.

– В таком случае я с радостью принимаю свою судьбу.

– Пожалуй, я это переживу, – с улыбкой ответила Терри.

– Однако, – продолжал Невилл, – хоть молчание и красноречиво, я все-таки намереваюсь сказать вам кое-что совершенно искренне… Сегодня вы были великолепны – примите мои поздравления.

– Благодарю вас.

Она чем-то встревожена, ответил про себя Невилл. Он нежно накрыл ее ладонь своей.

– Вот и все – больше мне ничего сказать. Отныне я буду оставаться красноречивым.

Терри улыбнулась, а потом отвернулась, чтобы послушать Постента, который разглагольствовал о том, в чем секрет хорошего зрелища.

– Артист, может быть, и разбирается в качестве работы, но оценить ее может только хороший театральный организатор. – Тут Постент обратился к Невиллу. – Значит, до вас все-таки добрались.

– Кто? – спросил Невилл.

– Армия. Я слышал, вас призвали.

– Да, это правда, – ответил Невилл.

Терри быстро повернулась к Невиллу.

– Но это же ужасно! – воскликнула она.

– Согласен, – шутливо ответил он. – Эта война зашла чересчур далеко.

Заиграл оркестр, и несколько пар поднялось из-за стола.

– Зато это дает мне возможность воспользоваться вашим патриотизмом. Вы потанцуете со мной? Не можете же вы отказать солдату.

Терри улыбнулась, и они встали из-за стола.

Во время танца оба молчали, но у Терри быстро колотилось сердце.

Бодалинку наконец удалось поговорить с Постентом.

– Ну, что скажете о нашем представлении, шеф?

– Отлично! Превосходно! Тереза была изумительна! А впрочем, устройте репетицию.

– Что-то не так?

– Мы обсудим это у меня в конторе. Позовите всех, кроме Терезы, пусть соберутся у меня послезавтра в десять часов.

Бодалинк оказался прав, когда говорил, что знает, где искать Кальверо: тот сидел в “Голове королевы”, был уже навеселе и веселился дальше, но ни за что не желал возвращаться в театр. Зато он просил гонца сказать Терри, что беспокоиться не нужно, что он устал и скоро отправится домой спать.

После танца Терри разыскала Бодалинка, и тот передал ей слова Кальверо.

– Тогда я лучше поеду домой, – сказала она.

– Я возьму кэб и провожу вас, – предложил Невилл.

Была теплая осенняя ночь, и ехали они молча. В облике безлюдной в этот час Пикадилли мерещилось что-то театральное. Она напоминала пустую сцену. Рабочие промывали сточные канавы, наводя порядок к завтрашнему представлению. Под

задернутыми шелковыми шторами, как под закрытыми веками, чернели витрины.

На Оксфорд-стрит[28] кое-где еще медленно вышагивали по тротуарам призрачные фигуры. Терри вдруг вспомнила свою сестру и подумала: что-то с ней теперь?

Когда они приехали, Невилл отпустил кэб: домой он собирался идти пешком.

Терри взглянула наверх – на окно Кальверо. Там было темно.

– Наверное, он уже спит, – сказала она. – Бедняжка, он переволновался.

Невилл молчал.

Она утомленно вздохнула.

– Я и сама уже чувствую усталость.

– Тогда я пойду, – сказал он.

– Наверное, мы еще увидимся до вашего отъезда.

– Нет. Я отправляюсь на фронт уже завтра утром.

– О! – Терри удержалась и больше ничего не сказала. Да и слов у нее не нашлось.

– Прощайте, – сказал Невилл и протянул ей руку.

Терри протянула в ответ свою.

Он нежно притянул ее к себе. Она сделала попытку высвободиться.

– Нет… не надо… – воскликнула она.

– Скажите же, что любите меня, – умоляюще проговорил он, сжимая ее в объятиях. – Хотя бы немного…

– Перестаньте, прошу вас! Это безумие!

– Я люблю вас! Я пытался бороться с собой, но это невозможно! Я всегда вас любил!

Кальверо зашевелился. Он понятия не имел, где находится. Постепенно в тускло освещенном коридоре проступили очертания лестницы. Сквозь оцепенение проступили смутные воспоминания о том, как он закрыл входную дверь, зайдя в дом с улицы, а потом тихо сполз рядом с дверью на пол… И погрузился в сладостное забытье. Постепенно он стал ощущать, что у него затекло все тело, и приподнялся, принял сидячее положение и прислонил голову к почтовому ящику, вделанному в дверь. И тут он услышал, что за дверью кто-то разговаривает. Кальверо узнал голос Терри. Он уже собирался встать, как вдруг застыл.

– Ради бога, оставьте меня! – умоляла Терри.

– Я люблю вас… И вы меня любите! – с чувством говорил Невилл. – Вы так же беспомощны, как и я!.. И вы это знаете!.. Вы не можете этого отрицать!

– Я никогда не говорила, что люблю вас, – прошептала она.

– Вы любите меня… Я знаю… Несмотря ни на что!.. Несмотря на Кальверо!.. Мы любим друг друга!

– Нет! Нет! Уходите! Не смейте так говорить! Я вас ненавижу!.. Оставьте меня! – кричала Терри, рыдая.

– Я ухожу… – грустно проговорил Невилл. – Я только хотел услышать правду… Но глупо спрашивать – я знаю… Хотя как прекрасно было бы услышать от вас это… Услышать, как вы говорите, что любите меня… С этим я мог бы жить и умереть.

Она закрыла глаза.

– Зачем вы так мучаете меня?!

Он нежно обнял ее.

– Терри… Моя милая Терри… Вы можете отречься от собственного счастья, но вы не можете отречься от правды![29]

Кальверо тихо встал, прокрался по коридору и бесшумно поднялся по лестнице. Хотя ступал он неуверенно, голова работала ясно. То, что он подслушал, вселило в него отчаяние, потому что он, против своей воли, уже полюбил Терри. Но теперь случилось неизбежное: ему напомнили о том, как она молода.

Это не стало для него неожиданностью. Поднимаясь по лестнице, он мрачно усмехался, как человек, понявший, что боги покарали его за глупость.

Тихонько проговорив: “Кальверо!”, она медленно отстранилась от Невилла.

– Нет… нет… Я действительно люблю его – это правда.

– Вы его жалеете.

– Вы ошибаетесь, – решительно возразила она.

– Это просто жалость! И вы это знаете.

– Нет! Это нечто большее. Это очень глубокое чувство – я с ним срослась, я с ним сжилась… Это его душа… его доброта… его грусть. Никто не отнимет этого у меня.

Невилл отвернулся в сторону и глубоко задумался, оба замолчали, а Терри заплакала. Через некоторое время он снова повернулся к ней и протянул руку.

– Спокойной ночи, Терри, – тихо сказал он и добавил: – Прощайте.

Он быстро сбежал по ступенькам и растворился в ночной темноте.

Когда Терри заглянула в комнату Кальверо, тот притворился спящим. Сквозь полуприкрытые веки он увидел, как она тихонько поставила возле его кровати кувшин с водой и стакан, а потом

так же тихо закрыла дверь.

За завтраком Кальверо читал отзывы о представлении. Все единодушно хвалили Терри и объявляли ее новой звездой. Но она не была оглушена успехом – и это позабавило Кальверо.

– Ну и ну, – сказал он. – Такой ошеломительный успех – а вам как будто и дела нет!

Терри вяло улыбнулась, пожала плечами, а потом вдруг поглядела на него с каким-то беспокойством и сказала:

– Ах, Кальверо, давайте уедем отсюда… Поселимся где-нибудь в деревне, будем наслаждаться покоем и счастьем…

– Счастьем… первый раз слышу от вас это слово. – Он внимательно на нее посмотрел. – А разве вы не счастливы?

Она кивнула – с глазами, полными слез.

– Конечно. Вы же знаете.

– Откуда? Это ведь секрет, который известен одному только сердцу.

– Я люблю вас. Это все, что я знаю, – ответила Терри.

Он мрачно улыбнулся.

– …Вы попусту тратите свою любовь на старика.

– Любовь нельзя растратить попусту.

– Вы такая странная.

– Почему? – спросила она.

– Эта ваша преданность… Вы как монахиня – живете затворницей, не хотите знать больше ничего… Хм! – рассмеялся он вдруг. – Странная мы парочка – монахиня и шут.

– Вы не шут.

– Все мы шуты. – Тут он умолк и пристально на нее поглядел. – Зачем вы обрекли себя на такое заточение? Растрачиваете свою юность на такую старую развалину, как я?

– Кальверо, что на вас нашло?

– Просто не могу молча смотреть на то, как вы портите себе жизнь, – с чувством проговорил он. – Вы такая молодая, обаятельная и красивая… Вы заслуживаете большего.

– Кальверо!

– Разрешите мне уйти…

– Кальверо, не смейте!

– Если бы мне хватило сил уйти… Но я остаюсь здесь, мучаю вас и истязаю самого себя. Это неправильно! Мне осталось жить совсем немного, и в эти годы мне нужна правда… Нужно то достоинство, которое я задолжал жизни, а жизнь задолжала мне.

Терри немного помолчала, а потом с отчаянием в голосе проговорила:

– Если вы уйдете от меня, я покончу с собой! Как вы не

понимаете – я люблю вас! – отчаянно проговорила она.

– Вы *хотите* любить меня, но любите Невилла, и я не вправе винить вас за это.

– Это неправда.

Наступило тяжелое молчание.

– Этот тот самый композитор, которого вы встречали в магазине Сарду…

– Да, – сокрушенно ответила Терри. – Я не говорила вам, потому что думала, что это как-то…

– …а мне все равно подсказало чутье, – перебил он ее.

– Но я не люблю его!

– Вы так хорошо смотритесь вместе…

– Говорю же, я не люблю его! И никогда не любила! Просто его музыка, его искусство… Он олицетворял для меня все то, чего я была лишена. У меня никогда не было к нему каких-то иных чувств. Пожалуйста, поверьте мне! Вы должны поверить! – прорыдала она.

– Конечно, я вам верю.

– Ах, Кальверо! – воскликнула она. – Я не могу без вас жить! И не буду! Я ненавижу жизнь!.. Она такая жестокая и безжалостная, она приносит одни мучения! Я не хочу жить дальше без вас! Как вы не понимаете?

Перед репетицией Постент сидел у себя в кабинете и просматривал вместе с Бодалинком свои записи.

– Танцевальная часть получилась великолепно, – сказал он, – но комедийная… И где вы только взяли такого клоуна? Вам придется его убрать.

– Мы платим ему всего три фунта, – извиняющимся тоном сказал Бодалинк.

– Все равно, он должен играть лучше.

– За три-то фунта!

– Я и не жду от него талантов Кальверо!

– Да ведь это он и есть! – вырвалось у Бодалинка.

– Как? – недоверчиво воскликнул Постент.

– Это и есть Кальверо, – подтвердил Бодалинк.

– Почему же его имени нет в программе?

– Он значится под другим именем. Под своим именем он решил не выступать.

– Так вот до чего он докатился. – Пауза. – А почему его не было на ужине? – спросил Постент.

– Он не пришел. Поэтому Тереза и была такой расстроенной.

– Тереза? А она-то тут при чем?

Бодалинк рассмеялся, потом пожал плечами.

– Кажется, она собирается за него замуж.

– Как? За этого старого распутника?

Бодалинк снова пожал плечами.

– Любовь зла.

– Вот это да! Значит, мне надеяться не на что! – Постент поглядел на часы. – Пожалуй, пора спускаться, сейчас начнется репетиция.

Труппа была в сборе, и Кальверо с Терри сидели рядышком в глубине сцены.

– Только не волнуйтесь, – прошептала она.

– Но мне бы хотелось знать мнение Бодалинка. Как я выступил – хорошо, плохо или никак? Он не сказал ни слова.

– Он был очень занят, – ответила Терри.

– А вам разве не удалось с ним поговорить?

– Еще нет.

– Неправда! Вы просто мне ничего не хотите говорить!

– Ах, Кальверо, только не изводите себя!

– Доброе утро, мои поздравления всем присутствующим, – сказал Постент. – Представление получилось великолепное! Но кое над чем нужно еще поработать, и начнем мы с клоунов.

– Отлично! – выкрикнул Бодалинк. – Давайте сюда клоунов!

Кальверо вместе с другими вышел вперед.

Увидев его, Постент разыграл необычайное удивление.

– Ба! Кого я вижу! Как поживаете?

– Хорошо, мистер Постент, – просто и вежливо ответил Кальверо. – А вы как поживаете?

Постент нарочито засмущался.

– Растолстел дальше некуда, – ответил он и похлопал себя по животу. – Вот что значит – отойти от дел! Ну, теперь-то, раз я снова запрягся, быстро жир сгоню. А вот вы выглядите неплохо.

– Теперь мне значительно лучше. До этого я ведь, знаете ли, болел.

Постент бросил на него оценивающий взгляд.

– Я слышал. Но теперь-то, похоже, у вас все хорошо.

У Кальверо заблестели глаза.

– Благодарю… Хотя, пожалуй, идет пока все так себе.

– Так себе?

– Я про свою роль, – сказал Кальверо.

– А, вот оно что. Хорошо, хорошо, – сказал Постент, распрямившись. Он явно был смущен.

– Так вам понравилось? – с нетерпением спросил Кальверо.

Постент оказался в ловушке.

– О да, превосходно, – сказал он ровным тоном, откусил

кончик сигары и яростно выплюнул его куда-то в сторону. Потом повернулся к Бодалинку. – Ладно, я буду у себя, если захотите меня найти.

Бодалинк поглядел на него с недоумением.

– Разве вы уходите?

– Меня ждут кое-какие дела, – ответил Постент.

– Неужели вы не останетесь и не посмотрите репетицию?

– Вы и без меня справитесь, – сказал тот бодрым тоном и ушел со сцены.

– Босс, подождите минутку, – вполголоса проговорил Бодалинк, нагнав его уже возле железной двери. – Так как быть с Кальверо?

– Пускай репетирует, – ответил Постент.

– А если все окажется плохо?

Постент задумался.

– Если будет совсем плохо, велите ему зайти ко мне – потом, когда вы все закончите.

К актерам Бодалинк вернулся с озабоченным лицом.

– Ну, хорошо, – сказал он с наигранной веселостью. – Приступаем к репетиции.

В дверь кабинета Постента постучали.

– Войдите.

Кальверо вошел.

– Мистер Бодалинк сказал, что вы хотели со мной поговорить.

– Садитесь, Кальверо. Сигару?

– Нет, благодарю.

– Как идет репетиция?

Кальверо пожал плечами.

– Я в полном недоумении. Я не совсем понимаю, что именно нужно мистеру Бодалинку.

Постент просверлил его взглядом.

– Давайте говорить начистоту, Кальверо, – и он как-то пренебрежительно махнул рукой. – Нельзя ведь допускать, чтобы Паганини играл в оркестре вторую скрипку. А вы сейчас заняты именно этим.

Кальверо мрачно улыбнулся.

– Да я готов хоть в оловянный свисток свистеть – лишь бы за это платили.

– Господи! Да ведь когда-то на вас народ валом валил – до того вы были хороши… Ну, а теперь что же? Выступаете на подхвате. Как же так?

– Время и обстоятельства – во всем повинны они.

– По-прежнему пьете?

Кальверо (поколебавшись):

– Изредка.

Постент пожал плечами.

– Вот вам и ответ.

– О да, – саркастически поддакнул Кальверо.

– Вас всегда это подводило, Кальверо.

– Ну, теперь-то мне воздалось сполна.

– Нельзя винить во всем публику, Кальверо, – возразил Постент.

– Я ее и не виню. Публика – она такая, какая есть.

– Зрители – как морские свинки, – сказал Постент. – Они просто реагируют на те впрыскивания, которые им делают.

– Да все мы одинаковы, – заметил Кальверо.

– Тогда сделайте им правильный укол – они и будут вести себя прилично, – продолжал Постент. – Протрезвейте и беритесь за дело.

– Но я и не пью – во всяком случае, когда работаю.

– Но ваша работа неудовлетворительна, – без обиняков заявил Постент.

Кальверо побледнел.

– Понимаю… Что же я должен вам ответить?

Постент пожал плечами.

– Откровенно говоря, я предпочел бы платить вам эти три фунта просто так, лишь бы не видеть, как артист вашего масштаба позорит себя на сцене.

Кальверо задумчиво кивнул, потом встал и, не глядя на Постента, медленно направился к двери.

– Благодарю, – сказал он, прежде чем закрыть ее за собой.

Он словно в тумане вышел из кабинета Постента, а здание покинул через главный вход, чтобы не встречаться с Терри. Он не осмеливался взглянуть ей в глаза и рассказать только что услышанную новость. Он машинально направился к “Голове королевы”. Час был еще ранний, и бар почти пустовал. Кальверо заказал себе виски с содовой.

Через полчаса после окончания репетиции Терри решила выяснить, куда делся Кальверо. Постент сообщил ей, что тот ушел от него больше часа назад и, возможно, уже ждет ее дома. Хотя Терри показалось странным, что Кальверо покинул театр, ничего ей не сказав, она не встревожилась, даже когда пришла домой и не обнаружила там Кальверо. Но когда настало время уходить на вечернее представление, она забеспокоилась.

Тем временем Кальверо обошел множество баров. Он сам не

помнил, где именно повстречал трио музыкантов-изгоев, но они неотступно сопровождали его из паба в паб.

Он пел, танцевал и лицедействовал под их аккомпанемент. Он повсюду таскал их за собой, и вместе они смотрелись вполне слаженным ансамблем. Кальверо был смешон как никогда. Он пел песни, и посетители пабов подпевали ему.

– Это великий Кальверо, – сказал один из посетителей. – Он снова откалывает свои трюки.

– Он просто чудесен! – сказал другой. – Никто с ним не может потягаться.

– Он выступает не хуже, чем раньше, – сказал еще один, утирая выступившие от смеха слезы после очередной импровизации Кальверо.

И все это было правдой, потому что Кальверо в самом деле выступал очень смешно и сам это понимал.

Для музыкантов это приключение тоже было очень удачным и выгодным, потому что при каждой возможности они пускали по кругу шапку. И посетители пабов не скупились. Но Кальверо этого даже не замечал. Вместе с алкоголем в него вселился какой-то комический дух. Он вдохновенно импровизировал. Он шутил, кривлялся, пародировал, пуская в ход все до единого грубые трюки, какие только можно было выкинуть в помещении бара. И посетители веселились от души.

Не удивительно, что такое лихорадочное состояние привело к неизбежному финалу. Врачи еще несколько месяцев назад предупреждали Кальверо, что разгульная жизнь очень вредна для него. И в одиннадцать часов вечера в баре-салоне “Белая лошадь” в Брикстоне Кальверо в самый разгар судорожного веселья рухнул на пол без сознания, и его отвезли в больницу Святого Фомы.

В ту ночь музыканты-оборванцы поджидали Терри у служебного входа в театр “Эмпайр”, чтобы оповестить ее о случившемся.

В больнице Кальверо чувствовал слабость и шел на поправку медленно. Его одолевали мрачные мысли, и Терри было тревожно за него, потому что он пролежал в больнице почти месяц. Врач сказал ей, что он теряет силы и интерес к жизни. Несмотря на ее попытки развеселить Кальверо, ему почти не становилось лучше. Однако он был благодарен Терри за то, что каждую свободную минуту она проводит возле его кровати.

Тем временем Терри сходила к Постенту и передала ему слова врача.

– У него нет желания жить, – сказала она. – Похоже, он быстро угасает.

– Боюсь, отчасти виноват в этом я, – сказал Постент.

– Нет, что вы, – возразила она.

– Я просто не удержался. Мне пришлось сказать ему, что он не справляется с ролью.

– Вы могли этого не говорить. Он и сам это знал, – сказала Терри.

– Я знаю, что он сам все знал, – ответил Постент. – Кальверо не обманешь.

– И это мне известно. Но почему, мистер Постент, почему вы не дали ему шанса? Ведь этого больше не сделает никто!

– Вы это о чем?

– Ему хочется работать, вернуться на сцену! Он по-прежнему великий артист… Если бы вы дали ему всего неделю – здесь, в “Эмпайр”, где он когда-то блистал. Он бы стал сенсацией! Я в этом уверена!

– Этого я сделать не могу, – ответил Постент.

– Почему? – умоляющим тоном спросила она.

– Давайте говорить откровенно, Терри. Он отыграл свое. Прошлого не вернешь.

– Но он еще может играть! – страстно воскликнула Терри. – Может, я знаю!

Постент покачал головой.

– Я профессионал, Терри, и мне нужно думать о репутации театра.

Терри закрыла лицо руками.

– Тогда он умрет, – прорыдала она. – Точно умрет!

– Не волнуйтесь. Я придумал кое-что получше. Мы устроим ему бенефис.

– Но ему не нужна благотворительность! Он хочет работать.

– А это не благотворительность. Это благодарность. Коллективная дань уважения великому Кальверо. Там выступят все хорошие артисты, какие только есть. Мне кажется, это отличная идея! – воодушевился он. – Я сделаю так, что это представление станет самым громким театральным событием года!

– А Кальверо там будет выступать?

– Конечно, будет! На собственном бенефисе – еще бы!

Когда Терри пришла в больницу, чтобы сообщить Кальверо хорошую новость, невольно оторопела, увидев у постели Кальверо Невилла. Ему очень шла форма рядового. Он встал поприветствовать Терри и был очень смущен, когда Кальверо, сознавая комизм ситуации, представил их друг другу.

– Вы, конечно же, знаете Невилла.

– Да, – ответила Терри, опустив глаза.

Невилл тоже отозвался:

– Да.

Последовало молчание. Потом Невилл посмотрел на Кальверо:

– Ну, я пойду.

– Когда вы возвращаетесь в лагерь? – спросил Кальверо.

– Я уезжаю сегодня, – ответил тот.

– Так скоро!

– Нам дают отпуск на выходные раз в месяц.

– Значит, мы вас еще увидим, – сказал Кальверо.

– Надеюсь, – ответил Невилл и протянул ему руку. – До свиданья.

– До свиданья, Невилл, – сказал Кальверо.

Потом Невилл повернулся, посмотрел на Терри, и на мгновенье они встретились взглядом.

– До свиданья, Терри. Рад был вас увидеть.

– До свиданья, – ответила она.

Когда Невилл вышел из комнаты, Терри заняла его место возле постели Кальверо. Оба молчали, слушая, как затихает в коридоре звук шагов Невилла. Потом Кальверо повернулся к Терри и улыбнулся ей.

– Вы с ним вместе так хорошо смотритесь, – заметил он грустно.

– Ну-ну, – мягко упрекнула его Терри. – Не нужно так говорить…

Он покачал головой и уставился в потолок. Губы у него слегка дрожали, а на глазах выступили слезы.

Она нежностью взяла его за руку.

– О чем вы думаете?

– О правде… И о том, как тихо она подкрадывается ко всему на свете. – Тут он снова погрузился в задумчивость.

– Чему вы улыбаетесь?

– Не знаю, – грустно пробормотал он.

– У меня для вас хорошая новость, – спокойно сказала Терри. – Постент устраивает в вашу честь бенефис.

– А зачем мне бенефис?

– Он заявил, что это станет самым важным театральным событием в истории. И вы тоже там выступите, – продолжала она.

Глаза у Кальверо лихорадочно загорелись.

– Где? В “Эмпайр”? – спросил он.

– В “Эмпайр”, – ответила она. – Все уже решено. Так что поторопитесь – выздоравливайте поскорее!

Кальверо выписался из больницы и уже больше двух недель

выздоравливал дома. Он вел спокойную жизнь, и силы неуклонно возвращались к нему. Однако врач предупреждал его, что необходимо избегать волнений и категорически воздерживаться от любых спиртных напитков. Терри внимательно следила за тем, чтобы он соблюдал оба предписания. День бенефиса был уже назначен, до него оставался еще месяц.

Тем временем слава Терри поднялась до неслыханных высот. Со времен Жене ни одна другая балерина не пользовалась таким бешеным успехом. Во всех магазинах, торговавших канцелярскими товарами и безделушками, продавались ее фотокарточки. Даже на витрине у Сарду красовалась ее фотография. Однажды Терри вместе с Кальверо зашли туда купить несколько таких карточек, и мистер Сарду узнал ее – но вовсе не как знаменитую Терезу. Он приветствовал ее очень сердечно: прошлое явно было предано забвению. Терри заметила, что продавщицей теперь служит очень исполнительная женщина, судя по виду – старая дева.

Терри купила полдюжины фотокарточек самой себя в разных позах, что очень удивило мистера Сарду.

– А, я понимаю, почему вам нравятся эти карточки, – сказал он. – Балерина похожа на вас.

– А это я и есть, – ответила она нежнейшим голосом.

– Вы, конечно же, шутите?

– Нет, – сдержанно ответила она, – это действительно я.

– Да-да, – ехидно поддакнул Кальверо.

Сарду снова посмотрел на ее изображение. А старая дева, забыв свою всегдашнюю чопорность, подошла поближе и заглянула через плечо хозяина, который рассматривал фотографии Терри так, словно это были находки из гробницы Тутанхамона.

– И верно! Это чистая правда! Ну, я и… – Тут он осекся и поглядел через плечо на старую деву. – Вот я… – И он прочитал подпись под фотографией: “Мадемуазель Тереза из балетной труппы театра «Эмпайр»”.

– Ну, конечно… Ведь ваше полное имя – Тереза. Это же надо – вы были танцовщицей, а я даже не подозревал об этом! Ну что же, я очень рад узнать о ваших успехах, – продолжал мистер Сарду.

Кальверо жеманно улыбнулся.

– Спасибо, – сказала Терри, раскрывая кошелек, чтобы расплатиться за фотокарточки. Потом, немного подумав, добавила. – Я давно хотела вам сказать, что за мной остается долг – восемь шиллингов, которые я позаимствовала из кассы…

– Нет-нет, вы со мной расплатились сполна.

– К счастью для меня, вы ошиблись в счете. Я по-прежнему

должна вам восемь шиллингов.

– Ну… Пустяки, давайте забудем об этом! – сказал мистер Сарду, махнув рукой.

Но Терри, настаивая на своем, положила на прилавок полсоверена.

– Приходите еще, – сказал мистер Сарду.

– Нужно было принять его щедрость, – сказал Кальверо, когда они вышли из магазина, – и оставить эти деньги себе.

Терри улыбнулась.

– Если бы только он проявил такую щедрость раньше – тогда, когда я нуждалась в ней больше всего! – ответила она.

– А это, моя дорогая, одна из маленьких шуток судьбы, которые сопутствуют успеху.

Кальверо был преисполнен оптимизма. С самого дня выхода из больницы он усердно трудился, репетируя свой номер, и теперь уже был к нему готов.

Целую неделю газеты вовсю трубили о его былой славе и объявляли, что предстоящий бенефис станет его последним и особенным выступлением.

И Кальверо упивался сладостным ожиданием. Он лучше выглядел и лучше себя чувствовал, и все же ему становилось грустно, когда он вспоминал последнюю фразу газетного объявления: “последнее и особенное выступление Великого Кальверо”.

На сцене царили суматоха и шум – там сколачивали и перетаскивали декорации, а Кальверо стоял возле освещенной оркестровой ямы и, отбивая ногой такт, репетировал свой музыкальный номер. Он гладил черную кошку, которую спас от гнева старого акробата-немца (тот наступил на нее, когда входил через служебный вход). Потом Кальверо отпустил кошку и стал объяснять дирижеру, что ему необходимо расчистить место в оркестровой яме рядом с барабаном, чтобы там уместился стол и мягкий матрас, на который он спрыгнет в самом конце своего номера. Когда он закончил репетировать, его приветствовал Поль Чинквальвале[30], величайший в мире жонглер.

Кальверо завидовал Полю – этому красивому и умному человеку, убежденному холостяку лет сорока, чей распорядок дня, расписанный по минутам, отличался не меньшей точностью, чем его жонглерское мастерство. Он тренировался каждое утро до самого обеда, потом прогуливался или отправлялся за покупками. Но к половине пятого он неизменно возвращался домой, чтобы немного вздремнуть. Проснувшись, он писал письма до самого ужина, а ужинал ровно в шесть. После этого он отдыхал или

читал, пока не пора было идти в театр. Эта рутина редко менялась. Его жизнь была упорядочена и отлажена, как часовой механизм.

В течение семи лет по четыре часа в день Поль отрабатывал трюк с бильярдным шаром, а именно – подбрасывал бильярдный шар и ловил его кончиком кия, упертого другим концом в подбородок, затем подбрасывал второй мяч и “сажал” его поверх первого. Прошло уже пять лет с тех пор, как Кальверо видел Поля в последний раз.

– Сегодня я в вашу честь покажу новый фокус, – сказал Поль.

– Какой фокус? – спросил Кальверо.

– С бильярдным кием, – удивленно ответил тот.

– Боже мой! Разве вы его еще не показывали? – спросил Кальверо.

– Еще нет, – улыбнулся Поль.

– Ну и ну! Вы же готовили его еще тогда, когда мы работали с вами последний раз.

– Да, – ответил Поль. – Я отрабатывал этот трюк по четыре часа в день последние семь лет.

– Еще немного тренировки – и вы отточите его до совершенства, – заметил Кальверо.

Настала очередь Поля репетировать свою музыкальную часть.

Мистер Постент закончил переговоры с театральной кассой. Он выяснил, что все забронированные билеты на бенефис Кальверо выкуплены. Он удовлетворенно откинулся на спинку кресла и поглядел в окно, на электрическую вывеску по другую сторону Лестер-сквер. Там постоянно мигали светящиеся буквы: *Тереза в “Эмпайр”*. Пока он так сидел, в дверь постучали.

– Войдите, – громко сказал Постент.

Это была Терри.

– Вы очень заняты? – спросила она.

– Совсем не занят. Садитесь, Тереза… Я не могу называть вас Терри, – пояснил он и достал коробку с конфетами. – Хотите шоколада?

– Нет, спасибо.

– Вы о чем-то хотели поговорить?

– О Кальверо…

– Как – опять? – шутливо удивился он.

– Мне неловко вас беспокоить, но я тревожусь за него. Вы же знаете, для него это выступление очень много значит. Он просто жаждет успеха!

– А тут и нечего тревожиться, успех обеспечен. Публика будет настроена очень сочувственно, – сказал Постент.

– Но ему ведь не сочувствие нужно! Он же мечтает рассмешить людей. Чтобы они по-настоящему хохотали.

– Ну… – нерешительно протянул Постент, – этого мы гарантировать не можем.

– Но мы можем помочь делу, – вставила Терри. – Мы же можем привлечь клакеров. Чтобы они не просто аплодировали, а смеялись… Это подстегнет остальных, публика начнет смеяться сама. Ему очень нужно такое поощрение.

– Подождите, подождите, – сказал Постент. – Вы хотите, чтобы клакеры смеялись над его шутками?

– Конечно, – проговорила она умоляюще, – тут нужен строжайший секрет. Кальверо ни в коем случае не должен об этом узнать. Мне нужно всего пять минут побеседовать с клакерами – объяснить им, где смеяться. Вот и страницы с его репликами. У меня все они записаны.

– Но вам не кажется, что это несколько странно: в одном конце зала кто-то смеется, а все остальные молчат? – спросил Постент.

– Нет, уверяю вас, такого не будет! – воскликнула Терри. – Его ждет большой успех, я это знаю!

– Ну хорошо, пусть будет по-вашему. В половине восьмого ребята будут здесь, у меня, приходите.

– Спасибо, мистер Постент.

В тот вечер “Эмпайр” осаждали толпы желающих попасть в театр. Очередь, загибавшаяся за угол Ковентри-стрит, ждала с самого утра. И вот теперь, когда зазвучала увертюра, перед сотнями людей двери закрывались.

Кальверо сидел полуодетый и разглядывал свое отражение в зеркале. На него смотрело старое, грустное лицо. Кальверо поднял брови и состроил гримасу. Комического грима он пока не накладывал. “Гм… да он мне и не нужен”, – сказал он сам себе.

Его размышления дважды прерывало появление мальчика, который, как посыльный с известием о смерти, стучал в дверь и сообщал: “Двадцать минут до поднятия занавеса, мистер Кальверо… десять минут, мистер Кальверо…” И тогда в животе у него как будто поднимался какой-то густой белый свет.

Представление началось, и несколько номеров уже было показано. Друг Кальверо Поль, который должен был выступать совсем скоро, одевался вместе с ним. На туалетном столике лежало несколько вскрытых телеграмм. Одну прислал Клавдий – он сейчас гастролировал в Шотландии. Раздался стук в дверь, и вошел Постент.

– Зал битком набит, а люди все еще ломятся, отбою нет! Ну и

вечер! На моей памяти такого еще не было, – заметил он, надувшись от гордости. – Тут вся карточная колода Европы собралась – короли, дамы, валеты. А что за программа! Вот, – сказал он, разворачивая программку и протягивая ее Кальверо, – вы только поглядите на эти имена! Что скажете, а?

– Как-то боязно выступать после всех этих талантов.

– Чепуха! Просто выходите на сцену и будьте самим собой, как в старые времена, – и все они покажутся любителями по сравнению с вами!

– Все мы – любители, – ответил Кальверо. – Жизнь слишком коротка – ее ни на что большее не хватает.

– Ну, тогда как один старый любитель другому желаю вам удачи! – сказал Постент.

– Спасибо, – ответил Кальверо, улыбаясь, и они пожали друг другу руки.

Минуту спустя, когда Постент уже ушел, в гримерную вошел Поль Чинквальвале, закутанный в белый махровый халат. Он тяжело дышал.

– Ну, как там публика? – спросил Кальверо, глядя на него в зеркало.

– О, прекрасно, – ответил тот.

– А как ваш новый фокус?

– Отлично, – ответил Поль, надевая пальто и заматывая горло полотенцем: он выступал сегодня в другом театре, и ему пора было уходить.

– Наверное, вызвал настоящий фурор?

– Ну, я бы не сказал.

– Неужели? – удивился Кальверо.

– Вся беда в том, что со стороны этот фокус выглядит слишком легким, – объяснил Поль.

– А если пару раз вначале промахнуться?

– Ну, чтобы этого добиться, мне нужно тренироваться еще.

Кальверо рассмеялся.

– Ну и ну! Наверное, на это уйдет еще семь лет! Чтобы научиться мазать!

В дверь постучали.

– Мистер Кальверо, на сцену, пожалуйста…

Кальверо скорчил гримасу и схватился за живот.

– Что с вами? – спросил Поль.

– У меня там внутри маленькая белая лампочка, она то зажигается, то выключается.

Поль рассмеялся.

– Желаю удачи, – сказал он.

– Благодарю, – ответил Кальверо, закрывая дверь.

В коридоре его поджидала Терри, уже в балетном костюме. Ей было очень страшно, она волновалась и пыталась это скрыть. Она едва узнала Кальверо в гротескном гриме.

– Какой у вас смешной вид, – сказала она с нервным смешком.

– Внешность обманчива, моя дорогая.

Терри улыбнулась.

– Я абсолютно уверена – все пройдет прекрасно!

Но в этот самый момент к ней подбежал мальчик-посыльный: он принес коробочку таблеток с бромом:

– Вот, мадам. Аптекарь сказал, что бром – лучшее средство от нервов. Инструкции внутри.

– Спасибо.

– Похоже, это от абсолютной уверенности у вас нервы расшалились, – заметил Кальверо.

Они сейчас стояли за сценой, в дальнем правом углу, и рядом никого больше не было. Большинство рабочих сцены стояли возле кулис и смотрели, как три акробата под вальс Штрауса демонстрируют нечеловеческую ловкость.

– У вас еще куча времени – целых четыре минуты, – сказала Терри.

Кальверо промолчал.

– Только не волнуйтесь, – умоляюще проговорила Терри. – Сегодня вас ждет величайший триумф.

– Посмотрим.

– Я знаю! – с жаром воскликнула она. – Но, что бы ни произошло, у вас есть я, а у меня – вы.

Кальверо посмотрел на нее с грустью.

– Правда?

– Навсегда, – ответила она.

– Навсегда… – тихо повторил он, а потом вдруг как-то забеспокоился. – Я лучше подойду ближе к сцене. Скоро мой выход. – На полпути он вдруг резко развернулся. – Я кое-что забыл, – сказал он и понесся мимо железной двери в свою гримерную.

Убедившись, что там никого нет, он просунул руку за зеркало и вытащил оттуда бутылку и стакан. Быстро налил себе бренди и залпом выпил его. Потом налил еще полстакана и снова выпил.

Когда он вернулся на сцену, Терри встретила его встревоженной улыбкой. Она догадывалась, зачем он возвращался в гримерную, но промолчала. Номер акробатов закончился, и передний занавес опустили. Кальверо с Терри стояли у кулис. Она заметила, что на него нашло странное расслабленное

состояние, и в то же время он ушел глубоко в свои мысли. Он улыбнулся ей, и она нервно улыбнулась в ответ.

– Публика сегодня хорошая, – сказала она ободряюще.

– Не волнуйтесь, – ответил он с самоуверенным видом, – я ее зацеплю.

– Я в этом не сомневаюсь, – сказала она.

Оркестр заиграл энергичный тустеп. Это было вступление к его номеру.

– Удачи! – крикнула Терри.

Когда Кальверо вышел на сцену, раздались оглушительные овации, но Терри не захотела смотреть дальше. Она направилась в свою гримерную и там на мгновенье сцепила руки и закрыла глаза, словно в молитве. Она немного походила по комнате, потом постояла и прислушалась. Не было слышно ничего. Она открыла дверь и снова вышла в коридор. Оттуда приглушенно слышался голос Кальверо, но едва-едва. Однако то и дело его прерывали взрывы смеха. Причем смеялись явно не только клакеры – смеялась вся публика. Потому что произошло нечто странное.

В самом начале выступления Кальверо нервничал, и клакеры смеялись там, где им было велено, но через некоторое время они, к своему удивлению, услышали, что зал громко хохочет и после тех реплик, которые у них не были отмечены.

Даже искушенные дамы, которых больше всего интересовали мужчины из числа зрителей, вдруг перестали кокетничать и во все глаза смотрели на сцену. А Постент не выпускал из рук носового платка – то вытирал им слезы, катившиеся от смеха, то пытался заглушить приступы кашля.

Сомнений не оставалось: бенефис шел хорошо, но безусловным гвоздем программы стал сам Кальверо.

Терри по-прежнему расхаживала взад-вперед по коридору. Это становилось невыносимым: ей нужно было узнать, что там творится. Она распахнула железную дверь. На нее, как лавина, двинулась волна громового смеха, затем еще одна. Терри пошатнулась, будто собираясь упасть в обморок, и действительно упала бы, если бы помощник режиссера вовремя не подхватил ее и не усадил на стул.

Возле входа толпились рабочие и другие люди, безудержно хохотавшие.

– Не хотите поглядеть? – спросил помощник режиссера.

Не успела она ответить, как он уже начал пробивать ей путь в толпе:

– Расступитесь, пожалуйста.

Но Терри энергично замотала головой.

– Нет, нет! Благодарю… Я только хочу…

Она не договорила, потому что ее прервал очередной взрыв хохота. Глаза у нее блестели от возбуждения.

– Я лучше пойду к себе в уборную, – сказала она.

Вернувшись туда, она заплакала от радости, так что потекла тушь. Больно защипало глаза, и пришлось заново накладывать грим.

В заключение номера Кальверо нырнул в оркестровую яму, и обратно на сцену его подняли уже в сломанном барабане. Такой финал вызвал громовой хохот и аплодисменты. Но когда занавес упал, а Кальверо так и не вылез из барабана, помощник режиссера догадался, что здесь что-то не так.

– Что случилось? – спросил он.

– У меня что-то со спиной, – ответил Кальверо. – Я там что-то растянул.

– Тогда лучше позвать доктора, – сказал помощник режиссера.

– Нет-нет, это пустяки, – возразил Кальверо.

Помощник режиссера не стал его слушать и велел посыльному позвонить доктору. Потом два человека подняли Кальверо и отнесли его в бутафорскую.

– Наверное, я ударился позвоночником, – сказал он. – У меня болит где-то в спине и в груди.

– Лучше мы перенесем вас в гримерную, – сказал помощник режиссера.

Но попытка поднять Кальверо причинила ему такую мучительную боль, что было решено оставить его на месте до прихода врача.

Позвонив врачу, посыльный постучался к Терри и рассказал ей о том, что произошло.

Она быстро накинула на плечи шаль. Придя в бутафорскую, она увидела Кальверо – он лежал на шезлонге, под голову ему подложили подушку. Когда она подошла ближе, он вяло улыбнулся. Она тихонько опустилась на колени, стараясь держать себя в руках. Он хотел что-то сказать, но Терри остановила его:

– Поберегите силы, дорогой, – сказала она. – Скоро придет врач.

– Простите меня… Вы, наверное, презираете меня за то, что я все-таки выпил.

– Нет, конечно.

– Мне нужно было это сделать. Я не мог рисковать.

– Конечно.

– Плохой из меня игрок.

Вдалеке все еще звучали аплодисменты.

– Что это?

– Это вам продолжают хлопать, – сказала Терри.

Лицо Кальверо дернулось, губы плотно сжались.

– Пожалуй, я лучше сообщу им, что произошла небольшая неприятность, – сказал помощник режиссера.

– Не надо! – запротестовал Кальверо. – Вот что – положите меня обратно в барабан. У меня появилась идея.

Помощник режиссера посмотрел на него с сомнением.

– Может быть, лучше сказать им правду…

– Нет, нет, нет! Несите-ка меня на сцену!

Помощник режиссера пожал плечами. Ничего другого, кроме как исполнить просьбу Кальверо, не оставалось. Лицо Кальверо исказилось от боли, когда его подняли, чтобы снова уложить в барабан. Когда он показался на сцене, поднялся неописуемый шум. Как только он улегся, Кальверо заговорил.

– Извините за бесцеремонность, но помощник режиссера потерял рожок от обуви. Тем не менее я хочу поблагодарить вас за этот чудесный вечер… и за ваш смех над моими шутками… и за радость, которую вы мне подарили. Это был честный обмен, без обмана. Я бы мог продолжить, да только боюсь, что застрял в барабане!

Когда его унесли со сцены, врач уже ждал.

– Лучше снимите с него грим, – сказал он, а потом добавил: – У него в гримерной есть кушетка?

– Нет, – ответил помощник режиссера.

– Тогда положите его обратно на диван, – сказал врач. – Там ему будет удобнее.

Врач попросил всех выйти из помещения, пока он будет осматривать Кальверо. Появились Постент и Невилл – они пришли поздравить Кальверо и теперь с оторопью слушали рассказ Терри о том, что случилось.

На пороге с мрачным лицом показался врач.

– Нужно немедленно вызвать скорую помощь.

– Доктор, что с ним? – спросила Терри.

– Дело не в спине, – ответил тот. – У него удар. И боюсь, все очень серьезно.

– Значит?.. – Не договорив, Терри устремилась в бутафорскую. – Кальверо… – прошептала она, опускаясь возле него на колени.

Кальверо почувствовал неладное.

– Врач вам что-то сказал?

Она покачала головой, силясь не расплакаться.

– Не бойтесь. Я как старый сорняк. Я еще воспряну.

Невилл, Постент и врач тоже вошли в комнату и встали возле

кушетки. Кальверо грустно посмотрел на Невилла и улыбнулся, видя их с Терри рядом.

– И будут ужины под шафранными небесами на балконе с видом на Темзу… И в меланхоличных сумерках вы признаетесь ему в любви…

Он поглядел на Терри и протянул ей руку. Она взяла его руку и прижала к своей щеке.

– Пожалуйста! Кальверо, не надо!

Он переводил взгляд с нее на Невилла.

– Вы так хорошо смотритесь вместе…

– Я люблю только вас… только вас, – тихо проговорила она и погладила его по голове.

Вместо ответа он стиснул ее руку, а потом еле слышно произнес:

– …Сердце и ум… Вот загадка…

Потом повернулся к Постенту:

– Ну, как оно было?

– Чудесно, – хрипло выговорил Постент.

Кальверо посмотрел на Терри:

– Вы слышали?

Она улыбнулась, потом отвернулась, чтобы скрыть слезы.

Тихо вошел мальчик-посыльный.

– Все готово, мисс Тереза.

– Нет! Нет! – истерично выкрикнула она. – Я не могу его покинуть!

– А ну живо ступайте, – сказал Кальверо. – Вы пропустите свой номер.

Терри заколебалась. Потом нежно обняла его голову.

– Вам лучше?

– Конечно, – ответил Кальверо.

– Я скоро вернусь, дорогой, – сказала она и поспешила на сцену, чтобы не опоздать.

Кальверо вздохнул.

– Кажется, я умираю, – устало проговорил он. – Хотя… даже не знаю… Я ведь уже умирал столько раз.

– Вам больно? – спросил врач.

– Уже нет, – ответил Кальверо. Он попытался повернуть голову. – Где она? Я ее не вижу… Я хочу увидеть, как она танцует…

– Поверните кушетку, – сказал Постент, а потом, подумав, добавил, – и вынесите поближе к сцене.

И Кальверо бережно вынесли на сцену, к кулисам, откуда он мог бы видеть Терри. Рядом с ним стоял Невилл. Кальверо грустно смотрел на Терри усталыми, потухшими глазами.

– Какая она красивая, – прошептал он.

Потом голова его откинулась назад, а глаза закрылись. А из-под век, из уголка глаза, показалась слезинка и скатилась по щеке.

Невилл заметил, что Кальверо лежит совсем неподвижно. Он быстро повернулся и посмотрел на врача. Тот подошел к кушетке с двумя санитарами, которые только что приехали. Невилл что-то сказал врачу, и тот пощупал у Кальверо пульс, потом расстегнул на нем рубашку и приложил стетоскоп к груди. Но все это было уже ни к чему. Доктор взял руки Кальверо и положил на грудь. Потом взял у санитара простыню и накрыл ею Кальверо с головой. Тем временем Терри выделывала на сцене пируэты, выгибалась и прыгала – виртуозно и уверенно. Она носилась, как луч света… как ртуть!.. Фееричная! Как Диана, рассыпающая вокруг себя перистые облачка красоты.

КОНЕЦ

История Кальверо

Напечатанный на машинке набросок, который приводится здесь под заглавием “История Кальверо”, в действительности не имел никакого названия в нескольких оригинальных черновых вариантах. Такое название ему было решено дать в настоящей публикации просто для ясности.

В юности он мечтал стать музыкантом, но ему не на что было купить хоть какой-нибудь инструмент, чтобы научиться играть. Еще он мечтал стать актером и изображать романтических героев, но он был слишком мал ростом, к тому же выговор выдавал в нем человека малокультурного. И все равно в глубине души он считал себя величайшим актером. Нужда заставила его обратиться к комедии, которую он терпеть не мог, потому что она требовала от него особой близости с публикой, а налаживать такую связь ему никогда не нравилось, да толком и не получалось.

Кальверо не был общительным человеком. Он был застенчивым и сдержанным, даже замкнутым. А иногда – странным, меланхоличным и аскетичным.

Ему всегда было неуютно в компании обывателей: сколько бы ему ни льстили, как бы его ни хвалили, он чувствовал, что они не способны его понять по-настоящему. И хотя у него имелось много знакомых и он всячески старался как-то отзываться на их знаки внимания, он понимал, что ни одного из этих людей не может считать своим истинным другом. Да ему этого и не хотелось[31].

Ему всегда было неуютно в их компании, потому что он не хотел соответствовать нормам и требованиям их общества.

Вот почему ему приходилось выпивать перед появлением на публике. Каждый вечер, за час до выхода на сцену, он нарочно доводил себя до опьянения. В уборной, гримируясь, он регулярно заказывал себе три двойные порции бренди и лишь после этого без страха выходил к зрителям. Со временем порции бренди все увеличивались. Врачи предупреждали, что алкоголь убивает его, но он не прекращал пить: боялся, что утратит власть над публикой. Он пил четыре года без перерыва с тех пор, как женился на Еве Мортон – дочери своей давней пассии, к которой в молодости пылал неразделенной любовью. В конце концов она сбежала с его соперником, вышла за него замуж и поселилась в Южной Африке, в Кейптауне. Ева, их дочь, была на двадцать пять лет младше Кальверо. Она сбежала с молодым актером,

гастролировавшим по Южной Африке, и уехала с ним в Англию. Вскоре они расстались, и Ева осталась без средств к существованию в Шотландии, в Глазго.

Ева часто слышала от матери историю ее романа с великим Кальверо, поэтому послала ему телеграмму, объяснила, кто она такая, и рассказала о трудном положении, в которое попала.

Кальверо выслал ей денег телеграфом, чтобы она могла приехать в Лондон, и договорился о встрече на Паддингтонском вокзале[32]. Она должна была держать в руках пресловутую гвоздику, он – тоже. Но это было излишне – они и без того мгновенно узнали друг друга. Внешне Ева очень походила на мать. Скорее ее можно было назвать привлекательной, чем хорошенькой. У нее были темные волосы, фиалкового цвета глаза с лукавой искоркой, дразнящий рот с чуть поднятыми уголками и пухлые губы, под которыми виднелись слегка кривоватые передние зубы. Кальверо еще ничего не знал о том, что за девушка перед ним. Она говорила с ним очень откровенно и рассказала, что стала любовницей молодого актера, но потом поняла, что совершила ошибку. И хотя тот обещал жениться на ней, она все-таки отказала ему – почувствовала, что не любит его и что вся эта влюбленность – просто глупое наваждение юной девушки.

Кальверо хотел немедленно отправить ее назад в Южную Африку, но Ева даже слышать об этом не желала. Она умоляла и переубеждала его, прибегая к самым разумным и серьезным доводам, пускала в ход все свое женское обаяние и очарование, чтобы Кальверо передумал и разрешил ей остаться в Англии. И в итоге победила.

Он снял для нее номер в отеле “Адельфи” – с условием, что, если она не найдет работу в течение месяца, ей придется вернуться в Кейптаун. Однако уже через две недели она стала его любовницей. Их роман начался однажды в субботу. Ева позвонила ему и сказала, что, если в воскресенье он свободен, она бы хотела провести вместе с ним день в Хенли-на-Темзе – если, конечно, погода будет хорошая. И день был солнечный, яркий: белые фланелевые костюмы и пестрые зонтики, корзинки с клубникой, ярко-желтыми грушами и крупным синим виноградом, мороженое лимонного и розового цветов, прохладительные напитки в бутылках с длинным горлышком. Весь день звучала музыка – где-то бренчали гитары, слышался плеск яликов и гребных лодок, скользивших по воде.

Вот так Кальверо с Евой провели выходной день. Возвращаясь из Хенли, они остановились поужинать в маленькой гостинице в Стейнсе и там же остались ночевать. Вскоре Кальверо съехал из

своих комнат в Белгравии и перебрался в квартиру неподалеку от Оксфорд-стрит, где они с Евой зажили как муж с женой. А через три месяца они поженились.

Некоторое время они жили вместе счастливо. А потом стало происходить нечто такое, что вызвало у Кальверо подозрения. Он заметил, что всякий раз, когда они с Евой бывали где-нибудь в гостях, она всегда уделяла излишнее внимание какому-то одному человеку – непременно привлекательному мужчине. Если же мужчин рядом не было, она ни на кого вообще не смотрела и явно скучала.

Потом, когда они оставались наедине, Кальверо принимался отчитывать ее, но Ева никогда не опровергала его обвинений и не обижалась на них, потому что была по-своему честна, когда чувствовала себя на твердой почве, и мастерски владела ситуацией. Она просто смотрела на Кальверо и улыбалась с каким-то загадочным видом – или невинно, или сладострастно, или еще как-нибудь, в зависимости от настроения. Она глядела на него с веселой улыбкой, как будто не слышала его слов. Прожив с Кальверо полгода в браке, она была в нем уверена: она знала, что он любит ее преданно и страстно, и это вселяло в нее уверенность и ощущение власти, к которой она всегда стремилась в отношениях с мужчиной. Понимала она и природу собственной любви к нему: этой любви отводилось особое место в ее сердце, но она не занимала его целиком. Ее сердце не могло принадлежать одному-единственному мужчине[33]. Глубоко в ее душе таилась червоточина, и кончилось все самым трагическим распутством. Она знала, что ею владеет ненасытное, патологическое сластолюбие, и, к несчастью, сама сознавала свой недуг. Эта болезненная страстность существовала как будто отдельно от нее самой и от ее жизни с Кальверо.

Ее кошачья, интуитивная мудрость подсказывала, что Кальверо все понимает. И она знала, что у него не хватает смелости открыто посмотреть в глаза фактам или поговорить с ней откровенно. Она понимала, что он предпочитает пребывать в неизвестности, не зная точно о ее изменах, потому что он слишком любит ее. На свой лад и она любила его, потому что он олицетворял какую-то нежность, защиту и понимание. Потому-то, когда он кротко упрекал ее, осыпая полуобвинениями, она никогда не перечила ему.

“Ты так мне ничего толком и не объяснила”, – сказал он ей после разговора о том случае, когда он по ошибке вскрыл письмо, адресованное Еве Кальверо. И хотя ничто явным образом не указывало на измену, все равно это письмо вызывало у Кальверо подозрения. Оно было адресовано одной только Еве Кальверо.

Содержание же было следующее:

“В четверг будет дневной спектакль, может быть, ты могла бы вырваться. Встретимся в «Критерионе» в половине третьего. Буду ждать там в течение получаса. Э.”

– Кто это – Э.? – спрашивал Кальверо.

– Так, кое-кто из моих друзей.

– Мужчина или женщина?

– Какая разница?

– Значит, ты собиралась встречаться с мужчиной! – говорил он с жаром.

А Ева только изводила его недомолвками и отделывалась какими-то нелепыми отговорками. Он дулся на нее целыми днями, а она пользовалась случаем поступать как ей вздумается. Например, уходила из дома на весь день, не приходила даже к ужину, и супруги все больше отдалялись друг от друга. Кальверо мучил и терзал себя всякими домыслами и фантазиями, а потом происходило примирение, и они снова жили мирно – по крайней мере неделю, пока Ева снова в кого-нибудь не влюблялась.

Особенно мучила Кальверо неопределенность: ведь он так до конца и не был уверен, что Ева ему изменяет. В то же время он никогда не обманывался на ее счет и не верил в ее супружескую верность. Но, знай он наверняка о степени ее распутства, он бы относился к ней совсем иначе. Может быть, он обнял бы ее, как больного ребенка (потому что именно им она и была), стал бы бережно заботиться о ней и даже обратился бы к помощи врачей. А так он расстраивался, сердился и только дожидался того дня, когда ему достанет сил и духа расстаться с ней. Потому что сейчас она была для него злом. Он страстно, до наваждения, любил ее. Он находился под властью ее неуловимого обаяния. В ней было нечто плутовское, что было созвучно ему самому. Она была кочевницей по натуре – и отступницей, перебежчицей, отвергавшей все виды общественных установлений. Эти-то качества как раз привлекали Кальверо, завораживали его, потому что он и сам ими обладал. С другой стороны, он их не одобрял. Но понимал, что для женщины эти качества фатальны – причем не только для нее самой, но и для людей, которые близки и дороги ей.

Она совершенно терялась перед множеством предрассудков, которые обступали ее со всех сторон. Поэтому она и вызывала у Кальверо жалость… и поэтому он ее любил.

В нежные моменты примирения он изливал ей душу.

– Если бы я только мог доверять тебе, Ева, как чудесно мы жили бы! – говорил он с грустью и не без юмора.

Ева глядела на него глазами, в которых читалась холодная

мудрость. И медленно качала головой.

– Ты меня не понимаешь… А жаль, – отвечала она, немного помолчав.

– Я очень многое в тебе понимаю…

– Ну, тогда ты должен знать, что я тебя люблю и только ты мне дорог, больше никто, что бы ты там ни думал. Неважно, доверяешь ты мне или нет, – я люблю тебя… Я всегда буду тебя любить, но…

Казалось, она хотела сказать еще что-то, но это было невыразимо словами, и она умолкла.

Кальверо подумал, что понимает, в чем тут дело, но боялся услышать это. Боялся, что последует признание в измене, хотя – как знать… Нет, он не вынесет такого признания – пускай даже оно наконец раскроет ему правду!. Ведь он все равно любил ее – необъяснимым образом.

А это была правда: да, Ева изменяла ему. И хотела ему обо всем рассказать. Она ненавидела обман, потому что испытывала к мужу глубокое уважение и знала, что делает ему больно. Ей хотелось признаться, что такова ее натура, что она не способна хранить верность ни одному мужчине. Она внутренне разрывалась, понимая, что сделает мужа несчастным, если уйдет от него, но будет доставлять ему душевные мучения, если останется… А потом до нее дошло, что он просто не хочет ничего знать.

Такая тягостная бессловесность продолжалась три года, и все это время Кальверо то мучился сомнениями, то тешил себя надеждой, что Ева переменится и что они еще будут счастливы вместе. Если бы он знал, до какой степени доходило ее распутство, он бы давно бросил ее. Но, к счастью, он пребывал в неведении. Конечно же, он был тем самым обманутым мужем из пословицы, который последним узнает о похождениях жены. Она пускалась в самые разные интрижки и путалась даже с актерами, выступавшими в одной программе с Кальверо. Теперь же она крутила роман с богатым молодым промышленником, с которым они познакомились на каком-то благотворительном банкете.

Поначалу Кальверо наивно полагал, что мистер Аддингтон заинтересован в дружбе с ним самим. И у него имелись основания так думать. Именно под таким предлогом Аддингтон следовал за супругами Кальверо из города в город, впрочем, иногда отлучаясь в Манчестер по делам. Еву и богача-промышленника часто видели вместе в ложе театра, где они смотрели выступления Кальверо. А Кальверо, в свой черед, с возраставшей подозрительностью наблюдал за ними из-за кулис.

Со стороны можно было принять их просто за добрых друзей,

но Аддингтон вызывал у Кальверо интуитивную ревность, и было ясно, что рано или поздно между ними вспыхнет открытый конфликт. И это произошло в рождественский сезон пантомим в театре “Друри-лейн”, где Кальверо был гвоздем программы.

Был субботний дневной спектакль, в зал набилось множество детей с родителями. Это были самые разные зрители – и взыскательные, и простоватые, но все они пришли отдать Кальверо дань громкими взрывами смеха.

Во второй ложе, скрытые от взглядов публики, сидели Ева и Эрик Аддингтон. Тем временем из-за кулис сквозь маленькую дырочку посреди занавеса за ними пристально наблюдал Кальверо в клоунском наряде и гриме. Когда закончили играть увертюру, он подошел к краю кулис.

Первым номером в программе пантомимы был балет, а следом шел номер Кальверо. Во время балета Кальверо стоял в глубокой задумчивости. Вдруг он подошел к железной двери, которая вела в зрительный зал, открыл ее и взбежал по лестнице с узкими ступеньками, поднимавшейся к частным ложам. Никем не замеченный, он прокрался ко второй ложе, тихонько раздвинул занавески, прикрывавшие вход, и украдкой заглянул в ложу. Он увидел свою жену Еву, сидевшую в профиль и смотревшую балет, и Эрика Аддингтона со спины. Со сцены лился золотистый свет, на фоне которого обе фигуры в ложе проступали мягкими силуэтами. Потом Ева слегка повернулась и, не сводя глаз с балета, положила руку на руку Аддингтона, и их пальцы нежно сплелись.

Кальверо увидел это и побледнел. Его охватила слабость, однако он не почувствовал гнева или возмущения. Напротив, он даже ощутил привкус торжества – или облегчения. Ведь его неведению пришел конец. Теперь он мог действовать решительно – и хладнокровно расстаться с женой, не боясь, что потом на него нападет жалость к ней. Но ему некуда было бежать от муки, от отчаяния при мысли об одиночестве, от ощущения пустоты, внезапно охватившего его. Ему было безумно жаль всего – жаль всех этих прожитых вместе нежных лет, которые теперь окажутся отсечены от его жизни! Преданы забвению… растоптаны… Но нет, теперь все решено: он поговорит с ней откровенно, и они расстанутся.

Он медленно спустился по узкой лестнице и, миновав железную дверь, вернулся на сцену. Машинально дошел до края кулис. Он едва замечал какую-то суматоху вокруг: шурша юбками, балерины сновали туда-сюда, на сцену и обратно, попутно задевая его, улыбаясь и извиняясь. Вот Тони, помощник режиссера, что-то сказал ему: наверное, просто дежурную

любезность. Кальверо, так и не расслышав его слов, ответил что-то наобум. Теперь Тони поглядел на него удивленно и непонимающе. Вся эта кутерьма, всеобщее возбуждение, чья-то серьезная возня – этого ум Кальверо почти не воспринимал. Все было как будто ненастоящее. Музыка, танцы, суматоха и толчея за кулисами казались ему каким-то бессмысленно кипящим котлом. Стоя за кулисами, Кальверо видел часть зрительного зала – неподвижный темный клин человеческой массы, будто оцепеневшей и онемевшей. Эта картина являла собой странный контраст с бешеной деятельностью, бурлившей на сцене. Все это было таким же бессмысленным, как вечный ритуал вращательного движения планет, и таким же пугающим, как мысль о пространстве и времени.

Внезапно Кальверо почувствовал какое-то напряжение. Все, похоже, смотрели в его сторону. Кто-то даже тыкал его в спину. Оказалось, что Тони – он глядел на него округлившимися от удивления глазами и повторял: “Ваш выход! Ваш выход! Вас ждут!”

Тогда Кальверо вдруг встрепенулся. Куда-то сразу ушли его заботы, его отчаяние, его одиночество, его мрачные мысли. Он в один миг снова стал клоуном Кальверо – комиком, который заставляет зрителей кататься от смеха, завоевывает их доверие и умеет обводить их вокруг пальца. Когда он появился перед публикой, его приветствовали оглушительные аплодисменты. Едва он вышел на середину сцены, зрители уже засмеялись, хотя он не произнес еще ни слова и ничего не сделал – только поглядел на зал. И почему-то сегодня, чем больше он вот так просто глядел на зрителей, тем громче они смеялись. Их смешил его грим, его усики щеточкой, его маленькая шляпа-котелок, его чересчур тесный фрак, мешковатые штаны и огромные, не по размеру, старые башмаки.

Всякий раз, как он порывался заговорить, публика разражалась смехом. Поначалу он как будто смущался, потом принимал вид оскорбленного достоинства, затем изображал любезность, потом холодность – после того, как публика снова смеялась. Он выказывал нетерпение, напускал на себя суровость. Затем расплывался в такой улыбке, за какой обычно следует обращение к ученикам воскресной школы. Потом он пылал негодованием. Наконец он сломился, заплакал и вынул из кармана носовой платок, внутри которого была спрятана пропитанная водой губка. Он приложил платок к глазам, чтобы вытереть слезы, потом выжал платок, и, разумеется, из губки потекла вода. Он отряхнул платок и снова выжал его, и из него полилось еще больше воды. Казалось, она текла каким-то

неиссякаемым потоком. Чем больше он выжимал платок, тем больше выливалось воды! Он засунул платок в карман штанов и уже собирался что-то сказать, но вдруг забеспокоился: из носового платка ему в штаны лилась вода. Он начал легонько встряхивать брюки. В конце концов ему пришлось уйти со сцены, оттягивая на себе штаны.

Потом он вернулся – уже в новых штанах. Когда публика наконец угомонилась, он обвел ее насмешливым взглядом, а потом спросил:

– Вы были когда-нибудь влюблены?.. Ну, по крайней мере ваши родители-то были… надеюсь. Вы когда-нибудь ходили в театр и сидели в ложе? И держались за руки, переплетая пальцы?.. О, как это трепетно! Какая близость: ее пальцы, сплетенные с вашими! О, какое чувство безопасности – особенно, если девушка еще и воровка-карманница. Когда вы вот так держите ее за руку, она ничего не сможет у вас стащить, – говорил Кальверо и демонстрировал публике сплетенные в замок пальцы рук.

Потом он повернулся лицом к той ложе, где сидели Ева и Аддингтон.

– Попробуйте когда-нибудь так сделать.

Ева побледнела, [поняв,] что эти слова обращены к ней и что он все знает. Совершенно невероятно было, что все это – просто совпадение.

– Он все знает! – сказала она Аддингтону.

– Откуда? – возразил он. – К тому же не думаю, что он смотрел на нас.

– Это просто совпадение. Не может быть, – заключила Ева. – Все равно – давай зайдем к нему в антракте.

Так они и сделали. Кальверо был настроен почти шутливо – на свой лад. Он прекрасно понимал, что Ева сейчас прощупывает его, а она отпускала разные замечания о том о сем, желая выяснить, много ли ему известно о ее отношениях с Аддингтоном. Кальверо же некоторое время предоставлял им теряться в догадках. Кроме них троих в гримерной никого не было. Кальверо отослал своего гримера, дав ему какое-то поручение. Аддингтон напустил на себя очень важный вид и, похоже, был готов к любому повороту событий. На каждый вопрос Евы Кальверо отвечал коротко и по сути, и хотя эти несколько резковатые ответы намекали на то, что ему что-то известно, все равно этого было недостаточно, чтобы убедить любовников.

– Мы подумали, что было бы весело, если ты не очень устал, сходить сегодня после представления в Берджес-хаус. Там будет вечеринка в честь Эрика, – сказала Ева.

– Да, было бы весело… – ответил Кальверо, сделал паузу, а потом добавил: – …тебе и…Эрику.

Повисла новая пауза: оба внимательно смотрели на Кальверо, а он критически изучал свое отражение в зеркале, то поднимая подбородок кверху, то корча комические гримасы. Потом Ева заговорила.

– Почему? Что ты хочешь этим сказать? – спросила она, издав полусмешок.

– Аддингтон, – сказал он, не обращая внимания на жену, – вы любите Еву?[34]

– Что? Конечно, нет.

– Что ж. Очень жаль.

– Кальверо! Ты сошел с ума? – вмешалась его жена.

– Я никогда не говорил более разумно и взвешенно. Если вы не любите мою жену, тогда зачем же вы постоянно преследуете ее? Зачем вы хотите разрушить ее жизнь?

– Я не понимаю одного… Вы же можете заполучить всех женщин вроде Евы, если захотите, ничем себя не сковывая. Вы богаты, холосты… – продолжал Кальверо, обращаясь к Аддингтону. – И все-таки вы предпочитаете крутить роман с замужней женщиной. Другое дело, если бы вы ее любили. Но вы ее не любите, – проговорил Кальверо спокойно и твердо. – Поэтому мне придется… нет, я не стану вас убивать. Но я нанесу вам более ощутимый вред, а именно – я опустошу вас кошелек. Я подам на вас в суд и потребую больших денег – я отсужу у вас все до последнего пенни. Я ведь работаю шутом не задаром. Мне за это платят. И я не сидел сложа руки. Я собирал улики. Да. Пока я без устали работал, вы порочили честь моей жены – возили ее к себе домой и в гостиницы… Я могу их все назвать… Нет, у вас этот номер так просто не пройдет – разрушать чужую жизнь и вот так разбивать семьи. С другой стороны, если вы ее любите, если вы собираетесь жениться на ней после того, как она получит развод, – что ж, тогда благословляю вас обоих. Тогда вам это не будет стоить ни гроша.

Тут в дверь постучался мальчик-посыльный и сообщил:

– Занавес поднимается.

– Ну вот, – произнес Кальверо с напускным добродушием. – Занавес поднимается. Не пропустите вторую часть. Она намного смешнее, чем первая. Бегите в ложу, беритесь за руки.

Когда он сказал это, в уборную вошел гример. Еве и Аддингтону больше ничего не оставалось, как уйти. В качестве прощального выстрела Кальверо добавил:

– …Да, Аддингтон! Обдумайте все хорошенько.

Конечно же, Ева с Аддингтоном больше не вернулись в свою

ложу. А Ева больше не вернулась в квартиру Кальверо. Аддингтон явно все хорошенько обдумал и решил, что все-таки любит Еву.

Потом они встречались еще дважды – в адвокатской конторе, для обсуждения развода.

С тех пор Кальверо начал регулярно пить.

Здесь машинописный набросок "История Кальверо" заканчивается. Однако в более раннем варианте "Огней рампы" [каталожный номер в Архиве Чаплина ECCI00312563] этот текст все еще входит в повесть с пометкой "Старая разработка". Он помещен непосредственно перед той сценой посещения Кальверо "Головы королевы", где он встречается с Клавдием – безруким человеком-диковинкой. В том варианте история дополнена еще одной страницей в конце, так что сюжет доводится до того самого времени, с которого начинается история "Огней рампы".

С тех пор Кальверо начал регулярно пить – не столько из-за разлуки с Евой, сколько из-за более глубоких психологических причин. Конечно, история с Евой обострила его невроз, но дело было еще и в том, что Кальверо старел. Его гример, некогда сам знаменитый клоун, говорил ему после выступлений, что в последнее время Кальверо "надрывается" – слишком усердствует на сцене. "Когда они видят, как ты обливаешься потом, они сидят и отдыхают, – говорил он. – Уж лучше пускай они работают, а ты будешь отдыхать". Еще он говорил, что клоуна подстерегают две погибели: женщины и самокопание. "Чем больше ты думаешь, тем скучнее становишься", – говорил он. "У меня была одна беда, – продолжал он. – …Я-то никогда ни о чем не задумывался. Мою карьеру комика погубили женщины. А вот ты – ты вечно о чем-то думаешь. Ты слишком серьезен".

И гример был прав. У Кальверо была врожденная склонность к анализу и самокопанию. Ему необходимо было познавать и понимать людей, постигать их ошибки и слабости. Именно это помогало ему создавать свои характерные комические сценки. Чем больше он узнавал о людях, тем лучше познавал самого себя, и обретенные знания не слишком-то льстили ему. Поэтому он делался застенчивым, и ему требовалось довести себя до легкого опьянения перед выходом на сцену.

Такая напряженная работа неизбежно должна была привести к беде. Так оно и вышло. Рассудок Кальверо не выдержал. Он впал в беспамятство и куда-то пропал на несколько недель. Когда его нашли, оказалось, что у него амнезия.

Три года Кальверо продержали в специальном учреждении.

Оттуда он вышел другим человеком. Он заметно постарел. Состояние его существенно подтаяло. И все же у него оставалось еще достаточно средств, чтобы скромно прожить некоторое время – по крайней мере, пока он не сможет вернуться на сцену. На этот раз он решил, что обойдется без стимулирующего воздействия бренди. Однако в тот вечер, когда Кальверо должен был появиться на сцене, он сломался. Он понял, что выпить ему необходимо. Он снова не мог пересилить страх перед появлением на публике. Но выпивка не помогла ему. Куда-то выветрился и смех, и остроумие, и былой пыл – и сам Кальверо это понимал. Он начал работать быстрее – и все же недостаточно быстро, потому что зрители начали покидать зал.

Вот так Кальверо окончательно потерял почву под ногами. Ему все реже давали ангажементы, а платили за выступления все меньше. И, наконец, ему совсем прекратили предлагать заказы на водевильные номера.

Прошло пять лет после неудачной попытки Кальверо вернуться на сцену в “Холборн-Эмпайр”. С тех пор его кое-как поддерживали на плаву постоянные двенадцатинедельные ангажементы, когда в “Друри-Лейн” проходил рождественский сезон пантомимы, но там он выступал отнюдь не как звезда, а как мелкая сошка среди множества клоунов.

Время от времени он брался за скромную работу в самых разных театрах, подвизаясь, как говорится, на третьих ролях. Как презирал он тех надменных актеров, для которых лишь создавал нужную атмосферу! Как мечтал исполнять их роли! Разумеется, берясь за черную работу такого рода, он никогда не выступал под собственным именем. Он предпочитал оставаться безымянным. Он ведь и вправду потерял имя. Но в “Голове королевы” он по-прежнему оставался знаменитостью. Там он общался с людьми, которые знали его в прошлом, – с водевилистами, актерами, агентами, критиками, жокеями и осведомителями.

После этого следует сцена в “Голове королевы”, где впервые появляется Клавдий.

Дэвид Робинсон
Мир “Огней рампы”

Как трясли дерево

“Подготовка к съемкам «Огней рампы», – писал Чаплин в «Моей биографии», – заняла полтора года”. Тут память подвела его. В действительности, начиная с того дня, когда он официально начал диктовать повесть “Огни рампы”, то есть с 13 сентября 1948 года, до начала работы в киностудии в ноябре 1951 года прошло больше трех лет. Так что времени на создание этого фильма ушло больше, чем на весь творческий график работы над “Огнями большого города”, который считается самым трудоемким и масштабным произведением Чаплина.

Хотя рабочие приемы Чаплина явно претерпели революционные изменения в связи с его переходом на фильмы с диалогами, а также в связи с более жестким послевоенным бюджетом, в целом творческий процесс оставался прежним. В 1936 году он говорил Жану Кокто, что фильм похож на дерево: стоит только потрясти его, и все, что плохо держится или висит зря, осыплется, а останется только по-настоящему нужное. Но у Чаплина на всех деревьях поначалу вырастало слишком уж много плодов. Во времена немого кино и процесс роста дерева, и процесс встряхивания происходили целиком и полностью в киностудии, причем по большей части прямо перед камерой. Каждый фильм снимался “фракциями” (это неправильное употребление слова было в ту пору в ходу и на других голливудских киностудиях, снимавших комедии). Каждый фрагмент обрабатывался и редактировался отдельно, и лишь потом снимался следующий эпизод. Часто эпизоды дорабатывались, хотя режиссер еще не имел четкого представления о том, какое место они в итоге займут в будущей киноленте. Процесс съемки “фракций” начинался с долгих, но непринужденных совещаний между Чаплином и его самыми верными помощниками. Они выдвигали и развивали идеи различных гэгов и трюков, а секретарь быстро записывал их – часто простыми закорючками на клочках бумаги.

Время от времени Чаплин созывал всех актеров и обслуживающий персонал, и самые многообещающие из этих идей сразу же испытывались перед камерой, затем их от дубля к дублю отполировывали и улучшали, а потом снимали заново, уже с учетом всех прошлых огрехов. Процесс этот продолжался до тех пор, пока Чаплин не оставался доволен, но даже тогда он мог позднее вернуться к какому-нибудь эпизоду и переделать его заново. Работа часто прерывалась – когда Чаплин оставался дома и в одиночестве обдумывал новые идеи. Ведь на него никто не

давил: киностудия у него была своя, штат – постоянный, материалы для съемок фильмов – дешевые. На съемку “Золотой лихорадки” ушло 170 дней, но в целом период съемок растянулся на 405 дней. “Огни большого города” снимались 179 “чистых” дней, а общий съемочный период составил 683 дня.

Однако после Второй мировой войны цены взлетели, и профсоюзные ограничения стали более строгими и безусловными. Больше нельзя было просто так сохранять за собой производственное помещение: в промежутках между съемками фильмов пустующую студию нужно было сдавать в аренду другим компаниям. В этих новых обстоятельствах “Месье Верду” отсняли за 80 дней, а “Огни рампы” – всего за 59, и даже такой срок на 19 дней превысил изначально запланированный график.

Несмотря на столь радикально изменившийся график работы киностудии, главный принцип – вырастить дерево и обтрясти его – сохранился, хотя теперь все это делалось скорее на бумаге, нежели при помощи камеры и пленки: Чаплин развивал, оттачивал и записывал свои идеи, причем этот процесс был долгим и кропотливым. На практике это выливалось в длительные сеансы диктовки секретарю, а затем Чаплин от руки вписывал и/или диктовал поправки в готовый машинописный текст, а это, в свою очередь, приводило к перепечатке и внесению очередных поправок в новый машинописный вариант. Это был непрекращающийся процесс: Чаплин редко оставался доволен – не в последнюю очередь и собственной работой. Даже в ту пору случались печально знаменитые явления – затягивание рабочего процесса и порабощение секретарей:

> Документально подтвержден тот факт, что мимеографическая фирма, бравшаяся отпечатать для Чаплина сценарий, в конце концов отчаялась и отказалась работать с ним. “Нам не нужны ни его сценарий, ни его деньги”, – говорилось в извещении о разрыве деловых отношений с режиссером. Чтобы дать представление о том, что творилось со сценарием “Огней рампы”, достаточно описать одну сцену, происходившую дома у Чаплина.
>
> Принесли окончательный вариант, и секретарь, Ли Кобин, с улыбкой вручает его Чаплину. Ну вот и все, долгий и трудный путь завершен. Все точки над i расставлены, Рубикон, можно считать, остался позади. Чаплин принимает сценарий, с довольной улыбкой перелистывает страницы. Разумеется, он знает весь этот текст наизусть. Миссис Кобин не сводит с него глаз, и он

зачитывает вслух несколько хорошо знакомых реплик. А потом вдруг принимается что-то бормотать себе под нос. Мусолит страницы. Все прекрасно. “Кальверо говорит…” Вдруг по его лицу пробегает тень, и у миссис Кобин появляется недоброе предчувствие. “А это что такое? Как это сюда попало? Кальверо… ммм… ммм. Это какая-то бессмыслица. Ммм-ммм… Нет, черт побери! Нет”. С гримасой отвращения он хватается за карандаш. “Ну, посмотрим”. Мисс Кобин бежит за блокнотом. Она готова писать под диктовку. “И вот…” Но нужные слова не спешат находиться. “Ммммм…” Тут Чаплин уже начинает беситься. “К черту!” Он уже выдрал из сценария страницу. Вскоре секретарша уже бегает вокруг него кругами. Потом на пол летят все новые страницы. Когда расправа закончена и мир восстановлен, от окончательного варианта сценария остались одни клочки. “Придется все это писать заново”.

“Да, мистер Чаплин”.[35]

Ли Кобин была нанята исключительно для этой работы – для рутинного перелопачивания и упорядочения творческих находок Чаплина, и занималась она этим с 13 сентября 1948 года вплоть до 10 сентября 1951 года. Ее никогда не брали в штат, она работала за почасовую оплату и, как правило, четыре дня в неделю: по пятницам, если получалось, Чаплин уже устраивал выходные и удалялся на свой корабль, который назывался “Панацея”[36].

Если применявшийся Чаплином метод – вначале диктовать, а затем вносить поправки – был суровым испытанием для секретарей и мимеографов, то перед историком он ставит очень трудную задачу. В Чаплиновском архиве хранится около 4 тысяч страниц машинописного текста, напечатанного миссис Кобин. Некоторые представляют собой хаотичную мешанину из отдельных сцен, идей и перелицовок: возможно, именно они и были теми страницами, что “летели на пол”, когда Чаплин приходил в творческий раж, а затем кто-то подбирал их с пола и бессистемно складывал в стопки. Другие, более упорядоченные варианты сценариев, на первый взгляд одинаковые, если судить по нумерации страниц и содержанию, при ближайшем рассмотрении обнаруживают обширные расхождения в тексте, причем установить хронологию их создания часто нет ни малейшей возможности. Очень многие страницы испещрены рукописными исправлениями, которые вносились в ожидании следующего сеанса диктовки. Одни поправки внесены рукой

Чаплина, другие сделаны миссис Кобин, иногда – скорописью.

Однако некоторые главные элементы сюжета почти не изменялись от самых ранних черновиков вплоть до окончательной версии фильма. А именно: то, что Кальверо спасает Терри от попытки самоубийства; поворотный момент в их судьбе, когда Терри, страстно желая помочь Кальверо, вдруг заново обретает способность ходить; между ними, несмотря на большую разницу в возрасте, развивается платонический роман; отношения их резко меняются, когда сначала Кальверо возвращает Терри веру в себя, а затем она помогает ему пробудить в себе прежний талант и самоуважение; романтическое увлечение более молодым человеком, Эрнестом Невиллом, которое Терри силится подавить в себе ради любви к Кальверо.

С самого начала было решено, что в сюжете будет балет, где свою роль получит Кальверо, и что он излечит Терри от истерического страха перед сценой, влепив ей сильную пощечину, после чего она стрелой вылетит на сцену и, станцевав, мгновенно станет звездой. Хотя композиция концовки претерпела множество переделок, Чаплин с самого начала определился с главным: последнее выступление Кальверо перед публикой закончится тем, что он упадет со сцены в барабан и умрет за кулисами.

Отдельные фразы и эпизоды оставались неизменными в течение всего процесса. Последняя строка в тексте сценария, которая еще несколько раз возникает в фильме, не менялась ни разу в ходе всех черновых переделок: “Она носилась как луч света… как ртуть!.. Фееричная! Как Диана, рассыпающая вокруг себя перистые облачка красоты”. Точно так же, хотя долгие диалоги Кальверо с Терри о жизни, смерти, любви, искусстве, театре и публике постоянно то удлинялись, то укорачивались и менялись местами, многие отдельные предложения оставались в неприкосновенности. Чаплин никогда не скрывал своего удовольствия от удачно написанной фразы, особенно если сочинил ее он сам.

Не осталось никаких указаний на то, когда начался процесс по переделке повести “Огни рампы” (*Footlights*) в сценарий для фильма под названием “Огни рампы” (*Limelight*), хотя очевидно, что это произошло задолго до лета 1950 года. В среду 30 августа было отослано письмо Артуру Келли, представителю Чаплина в кинокомпании “Юнайтед Артистс”, с просьбой зарегистрировать название “Огни рампы”. Вслед за этим, 2 сентября, была отправлена телеграмма, в которой повторялась просьба зарегистрировать “Огни рампы”. На той же неделе в журнале ежедневных рабочих отчетов киностудии появляется запись: “Ли

Кобин печатает сценарий «Огней рампы» (*Limelight*, ранее *Footlights*) в Беверли". В понедельник 11 сентября, хотя миссис Кобин продолжает печатать, в рабочем журнале записано: "Отослали сценарий «Огней рампы» в контору Ллойда Райта для закрепления авторских прав в Библиотеке Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия, за Чарльзом Чаплином". Экземпляр сценария, хранящегося в Архиве, состоит из 148 страниц и содержит одну-две незначительные поправки к диалогам, внесенные рукой самого Чаплина. Заголовок текста, отпечатанного при помощи мимеографа, по-прежнему старый – *Footlights*.

Этому варианту сценария предшествовал черновик из 185 страниц. Сохранилась также промежуточная исправленная версия, содержавшая всего 80 страниц и не доведенная до конца. Учитывая методичность и темп работы Чаплина с секретарями, можно сделать вывод, что работа над превращением повести в сценарий началась еще в конце 1949 года. Если не считать незначительных вариантов и частичных перепечаток, то можно в итоге сказать, что сохранившиеся варианты сценария соответствуют пяти этапам развития:

1) 185-страничный первый черновик, конец 1949 г.

2) Промежуточная исправленная версия, сохранившаяся лишь частично.

3) 148-страничный вариант, представленный для регистрации авторских прав 11 сентября 1950 г[37].

4) 166-страничный сценарий для съемок, вероятно, завершенный на неделе, начавшейся 10 сентября 1951 года (в последние дни работы Ли Кобин в доме Чаплина после трех лет участия в проекте), и отосланный в контору Ллойда Райта для регистрации авторских прав 19 сентября[38].

5) 143-страничный итоговый вариант сценария, сделанный, вероятно, перед тем, как его свели воедино, поскольку одна-две реплики расходятся с теми, что звучат в готовом фильме. Сюда по-прежнему включена та сцена, которая была вырезана из фильма после его британской, французской и американской премьер, – встреча в баре "Голова королевы" с Клавдием, безруким человеком-диковинкой.

Процесс переработки повести в сценарий был непредсказуем. Некоторые куски "Огней рампы" представляют собой чистые диалоги, и большинство из них было перенесено в сценарий, а в итоге и в фильм, практически без изменений. Песни Чаплина и сценические репризы – в том числе парное выступление с Терри во сне – точно были с самого начала. В ходе длительного процесса переделок в них едва ли изменилось хоть одно слово,

поэтому разумно предположить, что еще задолго до того, как Чаплин всерьез засел за работу над “Огнями рампы”, он вволю развлекался сочинением, например, таких пародий на стишки, звучавшие когда-то
в мюзик-холлах:

В корзине роясь бельевой,
Я вдруг подумал: “Ох!
Слоновий топот, волчий вой –
Кошмар! А если блох
Начать дрессировать?
Успех придет опять!”
Чтоб я по джунглям в зной бродил,
Варясь в поту жестоком!
Своих талантов – пруд пруди:
Кишат под самым боком!

Зато другие куски повести – в частности, относящиеся к “Детству Терри Эмброуз” – носят в основном описательный характер, поэтому пришлось приложить немало стараний, чтобы превратить их в диалоги и образы. В повести “Огни рампы” история детства Терри и события, которые привели ее к неудавшейся попытке самоубийства – то есть к началу собственно сюжета фильма, – фигурируют почти полностью в качестве воспоминаний/пролога и занимают примерно одну шестую часть всего повествования. Они значительно сокращаются при первой же переработке повести в сценарий: исчезает рассказ об отце Терри; о болезни матери и о том, что та попадает в больницу; о том, что Терри поступила в кордебалет “Эмпайр”; о том, как она попадает в больницу с ревматической лихорадкой; о ее работе на консервной фабрике; о доброте руководителя балета, мистера Джона; и о том, как она ходила в Альберт-холл, чтобы послушать симфонию Невилла. Все эти эпизоды – кроме мистера Джона, о котором начисто забыли, – сохранены в сценарии лишь как беглые упоминания в диалогах. Сцены с Невиллом в магазине Сарду оставлены в сценарии, но перемещены – в виде вставных воспоминаний – в другое место.

Однако многое из рассказа о детстве Терри все-таки попало в окончательный текст съемочного варианта сценария – в форме воспоминаний, которые проносятся перед Терри, когда она без сознания лежит на кровати в начале фильма. В первом из этих вставных эпизодов она как бы выходит из собственного тела, одетая для “Сильфид”, и танцует[39]. За этим следуют два расширенных эпизода из “Детства Терри Эмброуз”, перемежаясь с

кадрами, в которых снова видна лежащая без сознания Терри:

> *Эпизод* 1
> Мать, работающая за швейной машинкой в их бедной квартире, отправляет Терри к заказчице с готовым платьем.
>
> Терри относит его миссис Стелле Ласкар, проститутке, и та дает ей поручение – купить для нее бутылку джина.
>
> Терри возвращается домой с чувством, что прикосновение проститутки запачкало ей руки. Луиза приходит домой непривычно рано и сообщает Терри, что лишилась работы. Квартирная хозяйка говорит девочкам, что их мать заболела.
>
> *Эпизод* 2
> Луиза одевается, а Терри сидит с черной повязкой на рукаве: это траур по умершей матери. Луиза и уборщица уговаривают ее пойти погулять с подружками. Луиза говорит, что, когда у нее появятся деньги, она будет оплачивать Терри уроки танцев.
>
> Терри показывается в танцклассе.
>
> Когда занятия кончаются, подруги уговаривают ее погулять с ними вместе и полюбоваться витринами магазинов. На Пикадилли они удивленно и завороженно наблюдают за уличными проститутками.
>
> Среди них Терри вдруг узнает Луизу. Эпизод заканчивается тем, что показанное крупным планом лицо Терри, “плачущее и растекающееся”, постепенно растворяется и переходит в другой кадр: Терри навзничь лежит на подушке и шепчет: “Луиза… Луиза”. Это тот самый кадр, только без слов, с которого теперь начинается фильм.

Все это действительно снимается. И лишь в монтажной, при просмотре “Детства Терри Эмброуз”, приходит понимание, что это – неудачное начало для фильма, которое удлиняет сюжет, и его, как лишний груз, почти целиком приходится “стряхнуть с дерева”[40].

С этого момента переход от повести к сценарию “Огней

рампы” почти не требует серьезных изменений. Диалоги шлифуются и дополняются – в том числе за счет вставок из тех самых эпизодов “Детства Терри”, которые были выброшены. Несколько сцен подвергаются незначительной перегруппировке.

Из повести в сценарий не перекочевала (пожалуй, к счастью) та сцена, где Кальверо возвращается со спектакля “Гамлет” в театре “Аполлон” и читает для Терри монолог “Быть иль не быть”. В окончательном съемочном варианте сценария, к счастью, опущена и та сцена, где Кальверо берется излагать Терри некоторые теории Бергсона по поводу смеха[41]. Затем он исполняет до боли несмешную репризу про то, как перепутал зубоврачебный кабинет с парикмахерской, сопровождая свои реплики громогласным смехом. Терри тихо выслушивает это “с нахмуренным лицом”, а потом вежливо просит прощения, объясняя, что “вообще редко смеется по-настоящему и что диалог ей в целом понравился”.

Сюжетный механизм последнего эпизода фильма – от балета до смерти Кальверо – в процессе переработки повести в сценарий несколько раз подвергался переделкам. С самого начала было решено, что после балета Кальверо осознает, что он – препятствие, стоящее между Терри и Невиллом, которых неудержимо влечет друг к другу, а потому он должен исчезнуть из жизни Терри. Потом она снова найдет его и – с помощью Постента, владельца “Эмпайр”, – уговорит его вернуться на сцену и выступить в собственном бенефисе. Там он вмиг обретет былую звездную славу и тут же умрет. Нащупывая верную дорогу между этими двумя крайними точками, Чаплин старательно прислушивался к своим чувствам и энергично тряс дерево.

В повести “Огни рампы” Постент и Бодалинк сходятся на том, что клоун из Кальверо теперь никудышный. Постент беседует с ним у себя в кабинете, читает ему нравоучения и под конец говорит, что скорее готов платить ему по три фунта в неделю ни за что, чем смотреть, как он позорится на сцене. Кальверо выходит от него, напивается и начинает выступать (весь талант комика внезапно возвращается к нему) в компании трех уличных музыкантов, которые уже неоднократно упоминались в повести. Но пьянство не проходит даром: в “Белой лошади” в Брикстоне он падает без чувств, и его отвозят в больницу Святого Фомы. Там его навещают и Невилл, и Терри. Тревожась о слабеющем здоровье Кальверо, Терри просит Постента (тот винит себя в приключившейся с Кальверо беде) дать ему ангажемент в “Эмпайр”. Пойти на такое Постент не рискует, но ему в голову приходит мысль устроить бенефис в честь Кальверо[42].

В самой ранней, еще до регистрации авторского права,

версии сценария “Огней рампы” Постент дает понять, что очень доволен игрой клоуна в балете, а потом с удивлением узнает, что это Кальверо. Потом ему приходит в голову идея устроить для него бенефис: “Скажите ему, что это свадебный подарок. Ему придется там выступить”. Однако Кальверо, подслушав, как Невилл признается в любви Терри, тайком уходит из дома, а потом – как и в законченном фильме – его видят выступающим по барам: сначала Невилл и Постент, затем Терри. Лишь потом его уговаривают согласиться на бенефис.

Описание самого бенефиса остается очень схематичным и незаконченным во всех последовательно сменявших друг друга вариантах сценария. Сцены в уборной расписаны, но то, что происходит на сцене, отражается лишь в реакции публики – а потом и в реакции Терри на растущие бурные аплодисменты в адрес Кальверо. Съемочный сценарий содержит лишь смутные указания на музыкальный номер, а ранее к нему имеет отношение замечание, оброненное Кальверо в разговоре с Терри, когда он только проникается идеей бенефиса: “Я продумывал [идею] – комический номер для себя и для одного моего друга. Он почти слепой, зато он прекрасный пианист, к тому же у него отличное чувство юмора. Вместе мы произведем фурор. Я в этом не сомневаюсь”. Из объяснительных замечаний в съемочном сценарии, описывающих сцену в гримерной, выясняется, что Кальверо собирается выступать с партнером: “Слева от Кальверо сидит его партнер, пианист, гримирующийся под Честера Конклина”. Как мы увидим в следующей главе, музыкальный номер с элементами фарса, где единственный раз в жизни выступили вместе Чаплин с Бастером Китоном, похоже, был придуман и в какой-то степени сымпровизирован лишь на заключительном этапе съемок.

Попутно исчезли два эпизода, запланированные для сцены в гримерной. Встреча с великим жонглером Чинквевалли (в тексте Чаплина – Чинквальвале), описанная довольно подробно в повести, так и не вошла ни в один вариант сценария. Однако Чаплин изо всех сил пытался втиснуть в сюжет хотя бы крупицу своего давнего замысла истории про труппу мальчиков-акробатов и ее жестокого хозяина. В повести “Огни рампы” лишь вскользь упоминается о том, как Кальверо спасает кошку, которую пнул немецкий акробат. Зато в каждый вариант сценария Чаплин вставлял одну сцену между разговором Терри с Постентом о клакерах и эпизодом в гримерной. На сцене видны немецкие акробаты, когда они уходят за кулисы, хозяин шлепает самого маленького мальчика за допущенный промах, а потом запрещает ему плакать, потому что представление продолжается. Эту сцену

даже отсняли, но в итоге вырезали при монтаже.

Некоторые из непригодившихся или разрозненных заметок свидетельствуют о том, что существовали и другие темы, решения или идеи, позднее отвергнутые. В окончательной версии фильма Невилл практически исчезает после своего разговора с Терри на пороге дома – вечером накануне его отъезда в армию. Его присутствие в финальной сцене едва ли оправдано: он просто появляется, без всяких объяснений, и в течение четырех минут стоит, не ведя никаких диалогов, в группе людей, которая собралась вокруг умирающего Кальверо. Через некоторое время Кальверо обращается к нему и к Терри (“И в меланхоличных сумерках ты признаешься ему в любви”), а когда Кальверо перестанет дышать, именно Невилл побежит за врачом.

Однако на каком-то этапе Чаплин придумал для линии Невилла куда более радикальную развязку, которая позволила бы ему выразить собственное отношение к войне. В ожидании бенефиса Кальверо случайно встречает Невилла в “Голове королевы”. Невилл потерял правую руку, его контузило. Он похудел и выглядит больным – некоторое время он пил. Кальверо приводит его к себе: Терри пока нет дома, она в театре. Невилл “долго и горячо говорит, признается Кальверо одновременно и в ненависти, и в восхищении, рассказывает о своей горечи и презрении к жизни, а также о войне”. Кальверо зовут в театр на репетицию музыкального номера. Перед тем как уйти, он еще раз заходит в гостиную и видит, что Невилл уснул на диване. Он укрывает его халатом, на цыпочках выходит из квартиры и берет такси до “Эмпайр”.

Вернувшись домой, Терри с изумлением видит Невилла. Тот просыпается и рассказывает ей, что вернулся еще в апреле (а это значит, что идет уже 1915 год: ведь война началась в августе 1914-го). Он отказывается дожидаться возвращения Кальверо: “Я понял, что он мне симпатичен. И я согласен с вами: он действительно способен вызвать такие чувства, как верность и привязанность, а мне совсем не хочется им поддаваться”. Он продолжает:

> – Будущее кошмарно. А пока я позволю себе побыть героем… которого будут чествовать в модных дамских клубах.
>
> – Как ужасно, – ответила она, прикрыв глаза пальцами.
>
> – Ничуть! Там можно встретить редкостных людей, выпить редчайшего виски. Война только начинается.

> Пока я – настоящая новинка, – сказал он и поправил пустой рукав. – Вот потом нас таких появится множество, так что удачный момент нужно ловить сейчас… Мир никогда не будет прежним. Он чего-то лишился – и мне это не по душе. Но, наверное, нам придется как-то жить дальше…[43]

Если говорить о сценарии, то у каждого из трех музыкальных номеров Чаплина имелась своя история. Действительно, в экземплярах съемочного сценария, которые раздали сотрудникам киностудии, все три песни, и лирика, и репризы, отсутствовали. Разумного основания для их удаления не было – кроме разве что параноидного опасения, что их могут украсть. Песни – оставшиеся без малейших изменений с самых ранних вариантов повести “Огни рампы” – были записаны еще до начала съемок. В четверг 18 октября 1951 года Кэтлин Прайор записала в рабочем журнале киностудии: “Ч. Ч. записывал песни в звукозаписывающей компании «Глен Гленн», аккомпанировал пианист Рэй Раш. (Закончили три вокальных номера и два концерта для фортепьяно)”, а 6 ноября 1951 года: “Ч. Ч. в «Глен Гленн». Записывал музыкальный фон для своих песен – которые ранее записывались с Рэем Рашем в качестве аккомпаниатора на фортепьяно в четв. 18 окт.” Вероятно, этим “музыкальным фоном” был оркестровый аккомпанемент, и эти две записи были затем наложены друг на друга, хотя в законченном фильме невозможно различить в записи вокала с оркестром отдельный фортепьянный аккомпанемент. Исполнение песен было снято спустя почти два месяца после звукозаписи, и синхронизацию при совмещении звуков и изображения Чаплин выполнил безупречно.

Этими тремя песнями были: “Как хорошо сардинкой быть”, “Я опытный трюкач” (номер с блохами) и “Любовь, любовь, любовь”. Сомнения Чаплина, который никак не мог решить, куда именно их поместить, продолжались, видимо, вплоть до стадии монтажа. Первоначальный вариант сценария, сделанный для регистрации авторского права, и съемочный сценарий содержали ряд из трех номеров, приснившихся Кальверо: первой шла песня про сардинку, второй – песня про весну *Love, Love, Love*, сопровождавшая парное выступление с Терри, а третьей – номер с блохами. Затем песня про сардинку (с сильно сокращенными речитативными репликами) была использована в эпизоде провального выступления в “Мидлсексе”. Все три песни были отсняты под специальными съемочными номерами, присвоенными им в сценарии.

Однако в процессе редактирования Чаплин передумал. В

готовом фильме первым приснившимся Кальверо выступлением был номер с блохами, вторым осталась песенка *Love, Love, Love*, а вот третье оказалось вовсе выброшено. Песня про сардинку, заметно урезанная, теперь вошла в сцену с представлением в “Мидлсексе”. И это было вполне оправдано, потому что очевидно, что это самый слабый номер из всех трех – с длиннотами и занудными речитативными вставками. Для не вошедшего в сценарий бенефиса пригодились короткие отрывки из песен про сардинку и про блох.

От сценария до экрана

Чаплину требовался директор картины. Верный Альф Ривс, который состоял при нем помощником режиссера с 1918 года, умер перед самым началом съемок “Месье Верду”, а всеми нелюбимый преемник Ривса, Джон Макфадден, практически спровоцировал бунт против этого фильма. Для “Огней рампы” Чаплин нанял Лонни Д’Орса (1897-1993). У Д’Орса были крутой характер, необходимый опыт и правильная школа за плечами: он воевал на Первой мировой, затем поступил ассистентом к Маку Сеннету, а потом писал и ставил короткометражные комедии. Позднее он выступал продюсером множества фильмов, в числе которых были “Кингз-Роу”, “По ком звонит колокол” и “Саратогская магистраль”. После “Огней рампы” он работал режиссером на телевидении, где снял 75 эпизодов первого больничного сериала – “Медик” (1954). Генри Грис оставил забавное описание их отношений с Чаплином. Чаплин просил переснять некоторые сцены.

> “Пересъемки, – суровым тоном отвечал Д’Орса, – стоят денег”. Из всех людей в окружении Чаплина один только он способен проявить подобную жестокость и поставить Чаплина на место. Один только Д’Орса позволял себе ронять, например, такие замечания: “Он что – решил, что здесь детская площадка?”, причем обязательно так, чтобы Чаплин это слышал. Он – мощнейший, огромный тормоз, мешающий машине Чаплина вырваться из-под контроля, понестись на бешеной скорости и привести Чаплина к финансовому краху. “Пересъемки, – говорил Чаплин, придавая своему высокому голосу воображаемую твердость, – иногда необходимы. Кроме того, их делают все”. “Хорошо, – соглашался Д’Орса, – каковы ваши требования?” Чаплин давал какой-нибудь туманный ответ, но Д’Орса уже настолько привык к повадкам начальника, что без труда вырабатывал график. “Я даю вам пять дней”, – говорил он, про себя думая, что это на четыре дня больше, чем нужно. И оказывался прав. После просмотра Чаплин отверг почти все заново отснятые материалы, но они хотя бы наглядно доказали ему, что сцены, снятые раньше, уже невозможно превзойти. “Слава богу, – говорил потом кому-то Д’Орса, – что Клэр Блум уже вернулась в Лондон. Если бы она оставалась здесь, это

бы никогда не кончилось. А так он хотя бы не будет думать о том, как бы переделать сцены с Блум”[44].

Здесь Д’Орса ошибался. В пересъемках одной сцены, где лежащая в постели Терри видна на дальнем плане, отсутствующую Клэр Блум продублировала Уна Чаплин[45].

Ведущим оператором Чаплин взял Карла Страсса, который ранее выступал главным оператором для “Великого диктатора”. Это в очередной раз показалось оскорблением Роланду Тотеро – верному кинооператору студии, который снимал чаплиновские фильмы с 1918 года. Тотеро был на четыре года младше Страсса и на год младше Чаплина, поэтому часто приводившееся объяснение, будто Чаплин счел его слишком старым, едва ли убедительно. Возможно, дело вовсе не в том, что Чаплин был недоволен работой Тотеро (ему доверили должность “консультанта оператора”, он являлся единственным оператором на первой неделе съемок и всегда особенно внимательно делал крупные планы с Чаплином), просто в новом Голливуде, пропитанном духом соревнования, ему требовалось громкое модное имя – и Страсс для этой цели как раз подходил[46]. Как ни странно, Уоллес Чунинг – оператор, снимавший “Месье Верду” и “Огни рампы”, – не удостоился даже упоминания в титрах. Ассистентом режиссера был Роберт Олдрич, которому после “Огней рампы” предстояло сделать весьма успешную режиссерскую карьеру. К самым памятным произведениям, над которыми он работал в течение предыдущего десятилетия в качестве ассистента, относятся “Тело и душа” Роберта Россена и “Сила зла” Абрахама Полански. Вторым ассистентом был не менее опытный Джек Берн, а для съемок больших театральных сцен привлекались дополнительные работники из киностудии *RKO-Pathé*. Будущие поколения должны быть особенно благодарны Коре Палматье[47], редактору сценария, чьи кропотливые пометки красным карандашом на двух экземплярах съемочного сценария служат бесценным источником информации о ходе работы над фильмом.

Помощниками режиссера были назначены Уилер Драйден, единоутробный брат Чаплина, и Джерри Эпстайн, которого Чаплин уже знал как коллегу Сидни Чаплина по работе в театре “Серкл” в Голливуде. В дальнейшем Эпстайн стал незаменимым верным соратником.

В обширном Чаплиновском архиве сохранилось мало документов, рассказывающих о том, как именно проводился кастинг для художественных фильмов, когда Чаплин больше не мог полагаться на штат маленькой театральной труппы, столь

удачно поставлявшей актеров для его ранних короткометражек. Скорее всего, этот процесс носил довольно случайный характер: просто люди рекомендовали актеров, или Чаплин замечал подходящее лицо в каком-нибудь фильме, или решал, что на одну из ролей как раз годится гость, который пришел поиграть к нему в теннис. Однако в случае с “Огнями рампы” нам точно известно – благодаря рабочим записям киностудии и автобиографическому рассказу самой актрисы о событиях[48] – о долгих раздумьях Чаплина и о его опасениях, когда он пробовал Клэр Блум на столь важную роль Терезы, второй звезды фильма. Актриса, которая будет играть эту роль, “должна обладать красотой, талантом и большим эмоциональным диапазоном”[49], заявлял Чаплин. Похоже, в профессиональных газетах было размещено объявление, где не сообщалось при этом, что речь идет о будущем фильме Чаплина. Собеседования начались в феврале 1952 года, и поначалу отбором кандидаток занимались Сидни Чаплин и Ли Кобин. Тем временем Артур Лорентс порекомендовал 20-летнюю Клэр Блум, которую видел на сцене в Лондоне в спектакле “Кольцо вокруг Луны”, а потом сам попросил ее прислать Чаплину свои фотографии. Актриса не придала серьезного значения этой просьбе и не рассматривала ее всерьез, пока через несколько недель сам Чаплин не прислал ей уже телеграмму с просьбой выслать фотографии. Вскоре они договорились, что Блум возьмет отпуск у себя в театре и в сопровождении матери приедет на неделю в Нью-Йорк, чтобы пройти экранные пробы у Чаплина при содействии Джерри Эпстайна. Ее вначале поразил характерный режиссерский метод Чаплина, который состоял в том, чтобы инструктировать актера по поводу мельчайших подробностей каждого движения или интонации каждой фразы, но со временем страх прошел. Ободренная реакцией Чаплина, Блум вернулась в Лондон, а он обещал в течение двух недель известить ее об окончательном решении. Но в итоге она не получала от него никаких вестей четыре месяца. Все это время – не считая отвлекающих моментов, вроде рождения дочери Виктории и обширных переделок и ремонта в доме, – Чаплин продолжал мучиться сомнениями по поводу кастинга, устраивал пробы другим кандидаткам, специально смотрел разные фильмы, где играли актрисы, возможно, подходившие ему, и бесконечно просматривал отснятые пробные сцены с Блум. В течение десяти дней он делал пробы с нью-йоркской актрисой Джоан Уинслоу. Однако в итоге в августе 1951 года он принял решение и, кажется, впоследствии ни на миг о нем не пожалел. По мнению Клэр Блум, делу помогло ее близкое сходство с Уной Чаплин – они были настолько похожи,

что порой их даже путали.

Миссис Олсоп, своенравная хозяйка пансиона, где живут Кальверо и Тереза и где разворачивается значительная часть всего действия, – ключевая фигура в ранних частях фильма. Эта роль послужила началом успешной карьеры для Марджори Беннет (1896-1982), которой было в ту пору уже хорошо за пятьдесят. Она была одной из трех австралийских сестер-актрис, которые, преисполнившись оптимизмом, в десятые годы XX века приехали в Голливуд искать счастья. Из них всех наибольшего успеха добилась Энид (1893-1969): она стала "звездой второго ряда" в немом кино и долгое время состояла в браке с видными кинорежиссерами – вначале с Фредом Нибло, а потом, после его смерти, с Сидни Франклином. Кэтрин (1901-1978) недолгое время играла в немых комедиях, часто в паре с Монти Бэнксом. А вот Марджори исчезла из поля зрения, сыграв всего четыре кинороли в 1917–1918 годах. В 1946 году она с запозданием вернулась в кино и сыграла эпизодическую роль продавщицы в "Шерлоке Холмсе и тайном коде", причем ее имя в титрах не значилось. Возможно, именно в этом фильме Чаплин и заметил ее – и выбрал на роль горничной в "Месье Верду". После этого она получила еще семнадцать эпизодических ролей, прежде чем Чаплин снова нашел ей роль в "Огнях рампы". После появления на экране в образе миссис Олсоп она оказалась очень востребована как характерная актриса и снялась более чем в 180 фильмах между 1952-м и 1980 годами: в числе наиболее заметных были "Мэри Поппинс", "Что случилось с Бэби Джейн?", "Блеф Кугана" и "Чарли Варрик".

На роль мистера Постента, владельца и директора "Эмпайр", Чаплин выбрал Найджела Брюса – бессменного доктора Ватсона при Шерлоке Холмсе в исполнении Бэзила Рэтбоуна. Настоящий аристократ и негласный лидер английской колонии в Голливуде, Брюс сумел привнести в бьющее через край добродушие Постента легкий намек на жульничество. Норман Ллойд, получивший роль Бодалинка, хореографа "Эмпайр", начал актерскую карьеру в Нью-Йорке, где работал с Орсоном Уэллсом и Джоном Хаусманом в их театре "Меркурий". Потом он перебрался в Голливуд, где сыграл (маленькую) заглавную роль в "Саботажнике" (1942) Альфреда Хичкока, а потом выступил помощником продюсера и режиссера в работе над телевизионным циклом передач "Альфред Хичкок представляет". Ллойд стал поклонником Чаплина с 1942 года, когда собственными ушами выслушал речь Чаплина на собрании "Фронт артистов за победу в войне" в Карнеги-холле. После этого он написал Чаплину "фанатское" письмо, которое завершалось словами:

Это была речь, которую не мог бы произнести больше ни один человек в мире, кроме Вас. Я в этом убежден.

"Человек обширнее своей работы". Разумеется, Вы придали особый смысл этой цитате – Вы, Иммигрант, Бродяга, Друг Малыша и вообще Кто Угодно, которого мгновенно узнают люди.

Десять лет спустя он стал другом Чаплина после того, как Тим Дюрант привел его к Чаплину поиграть в теннис. Тогда-то Чаплин, наверное, и узнал о его способности подражать английскому выговору. В 2014 году, подойдя к порогу 100-летия, Ллойд оставался превосходным рассказчиком с целым кладезем воспоминаний о съемках "Огней рампы".

Трио уличных музыкантов, наверное, вызывало у Чаплина особую ностальгию. Для уроженца Австралии Снаба Полларда[50] пятидесятилетняя карьера в кино началась с короткометражных комедий студии "Эссеней" в ту же самую пору, когда там начинал сниматься сам Чаплин. Лоял Андервуд поступил в киностудию Чаплина в 1916 году и, начиная с "Графа", участвовал почти во всех фильмах Чаплина, снятых для корпораций "Мьючуэл" и "Фёрст Нэшнл". "Огни рампы" стали единственным звуковым фильмом, где имя Андервуда появляется в титрах. Гораздо более молодой Джулиан Людвиг (1924-2007) явно понравился Чаплину своим острым умом и пасмурным видом. Как член театральной труппы "Серкл" и друг Сидни Чаплина и Джерри Эпстайна, он пользовался разрешением присутствовать на съемках, и однажды Чаплин, просто поддавшись минутному порыву, решил снять его. О том, как спонтанно и с первого раза была снята сцена пьяного концерта музыкантов в доме миссис Олсоп, бесподобно рассказывал сам актер[51].

В том, что Чаплин дал собственному сыну Сидни роль в фильме (это была его первая кинороль), не стоит видеть просто желание сделать ему приятное: Чаплина действительно впечатлил серьезный настрой и актерские способности ранее непостоянного в интересах юноши, вдруг проявившиеся на сцене театра "Серкл". Генри Грис и Эжен Лурье поражались терпеливости и деликатности, с какими Чаплин руководил игрой сына, и сыгранная роль в итоге оправдала его старания. Позже Сидни Чаплин сыграл еще в 36 фильмах (в том числе в чаплиновской "Графине из Гонконга"), но роль Невилла так и осталась его единственной памятной ролью в кино. Больший успех ждал его в театре, но по-настоящему прославился он благодаря мюзиклам "Колокола звонят" (1956) и "Смешная

девчонка” (1964), хотя проблемы в отношениях с актрисами-звездами, выступавшими его партнершами в этих шоу – вначале с Джуди Холлидей, а потом с Барброй Стрейзанд, – практически заставили его разлюбить сцену. В дальнейшем он оставался просто плейбоем, игроком в гольф и ресторатором.

Старший брат Сидни, Чарльз Чаплин-младший, получил не указанную в титрах роль Клоуна-Полицейского в балете “Арлекинада”. Для него это тоже стало пропуском в кино, хотя его карьера быстро пошла на спад – от ведущих ролей во второстепенных художественных фильмах до эпизодических появлений, без указания имени в титрах, в общей сложности в 15 картинах. Любопытно, что в пяти из этих фильмов он играл эпизодические роли наряду с Джеки Куганом – тем самым ребенком-звездой, который прославился, сыграв вместе с Чаплином в “Малыше” (1921), а позднее тоже пережил трудные времена, пока много лет спустя не вернулся в кино и не напомнил о себе в “Семейке Аддамсов”. Нашлись в “Огнях рампы” и две маленькие роли – врача и Панталоне в балете – для единоутробного брата Чаплина Уилера Драйдена, который ранее сыграл эпизодическую роль в “Месье Верду” и выступал закадровым голосом переводчика в “Великом диктаторе”. Наконец, в эпизодических ролях в фильме появились и маленькие дети Чаплина – Джеральдина, Майкл и Джозефина, для которых это стало дебютом в кино.

Особенность “Огней рампы” заключалась в том, что музыка к фильму – причем не только к балету и к песням самого Чаплина, но и большинство второстепенных тем, – была сочинена, записана и отредактирована еще до начала съемок. Работая над предыдущими звуковыми фильмами, Чаплин привлекал к сотрудничеству знаменитых аранжировщиков и дирижеров – таких, как Альфред Ньюман, Эдвард Пауэлл, Дэвид Раксин, Рудольф Шрагер и Мередит Уилсон, – поэтому теперь кажется неясным, почему для “Огней рампы” он выбрал аранжировщиком и дирижером двух малоизвестных музыкантов, не имевших опыта работы в Голливуде, причем у каждого на счету было всего несколько опубликованных песен. Но, какая бы причина ни крылась за этим выбором, результатом стал настоящий триумф. Хотя не сохранилось никаких сведений о том, как именно Чаплин нашел Рэя Раша (1917-1964), Генри Грис, считавший его “чрезвычайно талантливым молодым музыкантом”, оставил нам очень живой рассказ о

сотрудничестве пианиста с режиссером:

Раш согласился на временную работу – выступить аранжировщиком для Чаплина, – потому что его хитростью уговорили согласиться на это другие аранжировщики: они убедили его в том, что потом заменят его. Все дело в том, что мало кто из музыкантов мог сработаться с Чаплином, не терпевшим никаких возражений. При этом его знание музыки ограниченно. Он не умеет читать нотные листы. Он просто играет на слух в одной тональности, а именно фа, хотя сам об этом даже не подозревает, но приходит в ярость, когда его поправляют или говорят ему, что его мелодия неверно настроена.

Однако пианист, раньше игравший по барам, поддавшись на хитрость коллег, пришел в такой восторг от личности Чаплина, что не стал увольняться и в течение целого года работал с Чаплином ежедневно. Со временем Раш превратился в "подопытного кролика" для Чаплина, в неиссякаемый источник историй: Чаплин просил молодого человека, родившегося в бедной семье поляков-иммигрантов в Сент-Луисе, рассказывать ему о своем детстве. Он выслушивал очень внимательно истории о матери, умудрявшейся накормить вареной картошкой шестерых детей, об отце, который шатался по барам. Зарядившись какой-то энергией от этих рассказов, он возвращался к работе. […] Для Чаплина музыка имеет первостепенную важность. Его звуковые фильмы, пожалуй, опираются на музыку гораздо больше, чем на словесные диалоги. Чаплин умеет писать диалоги и пишет их, как он умеет и делает все остальное, необходимое для фильма, но записывать музыку он не может. Потому-то […] ему и нужен был Рэй Раш, причем ежедневно, чтобы дополнить все остальные функции, с которыми он способен справиться самостоятельно[52].

Раш приступил к работе с Чаплином в пятницу 15 декабря 1950 года и, если не считать нескольких перерывов, когда Чаплин отвлекался на другие дела, постоянно работал с ним вместе в доме на Саммит-драйв вплоть до 25 октября 1951 года, часто – по шесть дней в неделю. Для сравнения: аналогичная работа для "Новых времен" – а это, несомненно, наиболее богатый музыкальными темами фильм Чаплина, к тому же работа над ним шла непросто и сопровождалась увольнениями и забастовками коллег, – продолжалась всего пять месяцев[53].

Чаплин поставил рядом со "Стейнвеем" катушечный магнитофон – все еще довольно новый и сложный для того времени аппарат. Раш рассказывал, что однажды ночью Чаплин проснулся с мелодией для финала, звучавшей у него в голове, и

тихонько спустился на застекленную террасу, чтобы записать находку. На следующий день, когда пришел Раш, Чаплин попытался продемонстрировать ему результат, но в итоге ввязался в чудовищную борьбу с кнопками магнитофона.

> У Чаплина лицо потемнело от злости. Он готов был выбросить эту машинку в окно, вместе с записанной мелодией. А потом вдруг она заиграла. Послышалась какая-то громкая какофония, неистовые крики, топанье ногами, но сквозь весь этот фон и сквозь рокот фортепьяно в тональности фа проступала какая-то гармония. Раш уловил ее и сыграл мелодию – вначале просто, а затем добавив к ней богатые аккорды.
>
> – Прекрасно, – сказал Чаплин. – Прекрасно! – Он облегченно сглотнул и мгновенно забыл о своей яростной битве с магнитофоном. – Вот от этого теперь попробуем оттолкнуться[54].

Рашу явно удавалось сохранять самостоятельность при работе с Чаплином, и ему было искренне жаль, что тот оставался музыкально неграмотным,

> потому что он очень глубоко чувствует музыку. Я пытался его обучить. Я предлагал ему использовать всю клавиатуру, убеждая в простоте гаммы. Уж кто-кто, а он бы мог все это освоить. Ведь есть всего четыре трезвучия: мажор, минор, уменьшенные и увеличенные, и эти четыре – фундамент любой гармонии. И я все это продемонстрировал ему на фортепьяно. А он слушал. Чаплин всегда прислушивается к чему угодно, потому что он готов воспринять новые знания от любого. А потом он говорил: “Рэй, я так не могу. Ты хочешь, чтобы я механизировал свои мысли. Это совершенно невозможно!”[55]

По-видимому, Раш умел предотвращать печально знаменитые приступы ярости Чаплина:

> Они писали музыку для одной из ключевых сцен. Раш переводил на музыкальный язык мелодию, которую напевал ему Чаплин, а Чаплин старался как можно лучше передать мотив, звучавший у него в голове. Вскоре Раш дошел уже до самой сложной ритмики, пытаясь воспроизвести на фортепьяно звучание тех инструментов, какие представлял себе Чаплин. “Теперь –

валторна, – требовательно говорил он. – Где валторна?" Через минуту: "Где контрапункт?" Когда же он затопал ногами, крича: "Где арфа?", Раш резко прервал игру и посмотрел ему в глаза. "Здесь нет никакой арфы, – сказал он. – Здесь есть одно только фортепьяно". Чаплин зашатался и заморгал, словно ему только что отвесили оплеуху. Было такое впечатление, что его подло обманула жестокая действительность, которая никак не позволяла фортепьяно превратиться во что-нибудь еще. Но почему? Постепенно выражение обиды сменилось печалью – ему было очень жалко самого себя[56].

К 3 августа 1951 года они уже были готовы сделать предварительную запись музыки к балетному эпизоду в звукозаписывающей студии "Глен Гленн", с известным голливудским музыкальным руководителем Джозефом Бернардом Кацем (1909-1992) в качестве дирижера. В пятницу 10 августа они вернулись в студию, чтобы отредактировать сделанную запись, но на следующий день, когда они прокрутили ее, Чаплин явно остался недоволен. Генри Грис рассказывает:

> Он всерьез задумался о том, чтобы самому дирижировать оркестром, после неудачного опыта с уволившимся дирижером. Позвав Раша, он спросил у него: обязательно ли знать все те основные значки, которыми пользуются дирижеры и каждый из которых служит сигналом для членов оркестра? Он сказал, что вполне справится и без них, и даже вознамерился доказать это, приняв дирижерскую позу.
>
> "Он стал размахивать руками, – вспоминает Раш, – с идеальным попаданием в музыкальный размер, и переводить музыку на язык ритмичных круговых движений, которые явно были полны смысла, но все равно оставались бессмысленными для оркестра. Когда я заявил ему, что для начала ему все-таки придется выучить общепринятые знаки, он сперва надулся, отказываясь мириться с этой мыслью. Позже, когда нашелся другой дирижер, Чаплин позабыл о своем намерении"[57].

Новым дирижером был Кейт Р. Уильямс, который заново переписал партитуру в студии "Саунд-Сервис". За шестинедельный промежуток между записями Раш с Чаплином работали над музыкальной частью еще 21 день. Вторая запись была сделана 19–20 сентября 1951 года в три приема, на что

ушло в общей сложности семь с половиной часов, а на следующей неделе Чаплин резал эту музыкальную пленку в свое удовольствие. В четверг 18 октября Чаплин с Рашем снова приехали в студию звукозаписи “Глен Гленн”, чтобы записать три песни Кальверо и два “концерта для фортепьяно” с Рашем в качестве аккомпаниатора. Дальнейшая незначительная доработка музыкальных фрагментов производилась, когда фильм был практически закончен, и даже состоялся предварительный просмотр для друзей. Чаплин и Раш еще раз пришли в студию *RCA* 28 мая 1952 года, чтобы записать музыку для эпизода с уличными музыкантами, и снова – 10 июня, чтобы доработать музыку для самого начала фильма, которое подверглось существенной переделке при редактировании (в частности, была вырезана довольно длинная ретроспективная часть, рассказывавшая о детстве Терри):

> Все время, пока шла работа над фильмом, Чаплин продолжал создавать новый музыкальный фон, и Раш должен был постоянно быть под рукой, чтобы записывать все на бумагу. Вышло так, что та мелодия для шарманки, которая звучит в начальной сцене и сопровождает зрителя, когда действие переносится с улицы в комнату девушки, была переделана в самый последний день и заново записана Рашем, пока Чаплин стоял рядом и бешено размахивал руками над маленьким фортепьяно (эффекта “шарманки” удалось добиться, засунув в инструмент листы бумаги). После первой попытки Чаплин заметил: “Рэй, шарманка звучит недостаточно лениво”.
>
> Со второй попытки ленивый звук вышел как надо. Но, как бы ни был Чаплин доволен результатом, он все равно продолжал ломать себе голову: а не удастся ли придумать какую-нибудь новую музыкальную штуку и “достаточно ли грустна” шарманка? Та шарманка, которую он слышал в детстве, была очень-очень грустная. Раш усматривал музыкальную гениальность Чаплина в каком-то организованном бунте против принятых условностей – в сочетании с безукоризненным чутьем на все подлинное. “Поначалу кажется – так в музыке нельзя, а он настаивает, что можно, и в конце концов ты находишь способ этого добиться, и вот тогда уже соглашаешься с ним. Он слышит, сам того не зная, нечто такое, что в современную музыку уже ввел какой-нибудь Стравинский, для эффекта и с пониманием

дела, – например, что можно перемешать сразу несколько темпов. Он этого не знает, он просто это чувствует – и это фантастика!”[58]

Есть одна загадочная история, имеющая отношение к музыке для “Огней рампы” и к успешному сотрудничеству Раша с Чаплином. В 1973 году фильм удостоился награды Киноакадемии за лучшую музыку и оригинальную драматическую партитуру. (Хотя со времени создания фильма прошло уже 20 лет, согласно правилам Академии, “Огни рампы” удовлетворяли условиям конкурса, так как были впервые показаны в Лос-Анджелесе лишь в 1972 году.) Награду присудили Чарльзу Чаплину, Рэю Рашу и Ларри Расселу (1913-1954). Имя Рассела, фигурировавшее в списке номинантов, стало сюрпризом для всех, кто имел отношение к созданию фильма, – и не в последнюю очередь для самого Чаплина. В Чаплиновском архиве сохранилось письмо, где говорится, что еще до начала работы над фильмом Рассел предлагал свои услуги в качестве дирижера, но его предложение отклонили, и он никогда не работал на киностудию Чаплина. Удивление, впервые вызванное при номинации, возросло еще больше, когда объявили получателей премии, и ввиду отсутствия Чаплина “Оскара” на церемонии награждения получила с сыном Раша дочь Рассела. Вдова Рассела, не меньше других заинтригованная присуждением премии, тем не менее, запросила треть авторских отчислений за исполнение музыки к “Огням рампы” – но вскоре отказалась от своего требования, пояснив, “что выдвинула такую претензию в силу недоразумения”[59].

Вероятное, хотя, быть может, и натянутое, объяснение того случая появилось в 2004 году, когда было обнародовано интервью с композитором-аранжировщиком Расселом Гарсиа (1916-2011) [60]:

> Рэй согласился, но он не умел делать оркестровки, а потому попросил меня помочь ему с работой, и я сделал оркестровку для всего фильма. Конечно, нам приходилось вовсю перерабатывать темы Чарли, но все-таки это были темы, сочиненные самим Чаплином. Потом Академия присудила Чарли Чаплину посмертную [*sic*] премию за этот фильм, и тогда там сказали: “Ага, партитурой занимался Рэй Раш, но он уже умер. С ним в связке работал еще кто-то, причем работал очень много. Это некий Рассел”. И тогда кто-то сказал: “Наверное, это Ларри Рассел”, – это был аранжировщик, работавший тогда в городе. Вот поэтому премию присудили Рэю Рашу, Чарли Чаплину и Ларри Расселу! Ну, а я не знаю,

> имел ли Ларри Рассел хоть какое-то отношение к этому фильму, ведь на самом деле это был я […] Ларри Рассела уже не было в живых, так что его спросить уже нельзя было. Подобные истории в киноиндустрии сплошь и рядом случаются.

Загвоздка с этим рассказом заключается в том, что имя Гарсиа ни разу не упоминается в ежедневных рабочих записях, которые очень кропотливо вела секретарь киностудии Кэтлин Прайор. Если он действительно работал над музыкой к фильму, то речь шла о сугубо частной договоренности между ним и Рашем.

С помощью прагматичного Д'Орса удалось выработать очень четкий и рациональный график съемок. В итоге съемки продлились на 18 дней дольше запланированных 40 дней, но произошло это не столько из-за случайностей или чьих-нибудь оплошностей, сколько из-за чрезмерной амбициозности первоначального плана[61]. Съемки в чаплиновской студии начались 19 ноября, и первые две с половиной недели были посвящены работе над сценами в пансионе миссис Олсоп, не считая одного дня, когда все переключились на другую площадку, чтобы отснять сцену в "Лайонз-Корнерхаус". 6 декабря труппа на три дня перебралась в декорации нью-йоркской улицы на киностудии "Парамаунт" в Калвер-Сити, чтобы снять уличные сцены вблизи дома миссис Олсоп и поблизости – рядом с ломбардом и благотворительной аптекой, а также эпизод из детства Терри с прогулкой по Пикадилли, где она увидела в числе проституток свою сестру Луизу.

Когда съемочная группа вернулась в студию Чаплина, с 10 по 17 декабря в двух местах попеременно велись съемки целого ряда коротких сцен, для каждой из которых требовались собственные декорации. Это были: прихожая, гостиная и спальня в доме маленькой Терри; помещение бара "Голова королевы"; кабинет Постента; два питейных заведения, где Кальверо выступает в странствующем квартете; гримерная в "Мидлсексе"; витрина шляпного магазина на Пикадилли; школа танцев, которую посещала маленькая Терри; уборная взрослой Терри; кабинет Редферна; кафе "Корнерхаус".

18 декабря компания переместилась в студию *RKO-Pathé*, чтобы воспользоваться ее постоянными театральными декорациями. "С виду это был полноценный театр, – вспоминал Эжен Лурье, – так что мы могли снимать там еще и закулисные сцены. А в студии работать гораздо легче, чем в настоящем театре, потому что можно все менять, как тебе захочется… Я

нашел каких-то древних художников-декораторов, еще из 1880-х годов, и они расписали задники для эпизодов, где действие происходит на сцене”[62]. Съемочная группа “Огней рампы” проработала там до 11 января. Эти три недели на студии, за вычетом воскресений и двухдневных рождественских выходных, оказались насыщенными и плодотворными: там удалось снять оба балетных эпизода – “Шахерезаду” и “Арлекинаду”, просмотр Терри, все сцены со зрительным залом “Эмпайр”, в том числе эпизод в променаде со званым ужином после представления, сцены в гримерной, сцены в мюзик-холле “Мидлсекс” и три эпизода, которые впоследствии было решено вырезать: маленькую Терри (в исполнении Барбары Кобин) в школе танцев, выступление немецких акробатов и “конкуренцию” Кальверо и другого актера, пытающихся попасть в мужскую уборную, пока на сцене идет балет. С 11 января до окончания работы над фильмом 25 января компания снова работала в студии, занимаясь записью, обработкой снимков, пересъемкой эпизодов для уже записанных песен Чаплина и съемкой комического дуэта Чарльза Чаплина и Бастера Китона – их единственного совместного появления в кино.

В фильме были задуманы две кульминационные сцены: балет “Арлекинада” и последнее выступление и смерть Кальверо. Замысел первой сцены родился на раннем этапе: в течение года, на который пришлась работа с Рашем, Чаплин сочинил убедительную стилизацию под балетную постановку с романтическим сюжетом. Изначально он длился 25 минут, но в итоге был сокращен для фильма до 10 минут. Чаплин рассчитывал включить туда 45-секундный эпизод с хореографическими вариациями Андре Эглевского на тему па-де-де Синей Птицы из “Спящей красавицы”.

Через три дня после того, как Чаплин на свое усмотрение отредактировал запись музыки к балету, с коротким визитом прибыли из Нью-Йорка танцоры Мелисса Хейден[63] и Андре Эглевский[64]. Они прилетели ночным рейсом из Нью-Йорка в 7.10 1 октября, чтобы улететь обратно в 11 часов вечера 3 октября. Первоначально Чаплин планировал снять в роли Арлекина Антона Долина – английского танцора, который занимал ведущее место в балетной труппе Дягилева, но потом остановил выбор на более молодом Эглевском. Эглевского попросили прислать фотографии танцовщиц, которые могли бы стать дублершами Клэр Блум, и из их числа Чаплин выбрал Мелиссу Хейден (что вполне понятно). Однако после посещения киностудии у Мелиссы остался неприятный осадок: ей

показалось, что Чаплин совсем не проявил к ней интереса, сосредоточив все внимание на Эглевском. Давая интервью пятьдесят лет спустя[65], мисс Хейден несколько путает хронологический порядок событий (что вполне простительно), но уверенно вспоминает, что на импровизацию им тогда дали всего час:

> Ну, когда ты ни к чему не готов, то просто используешь имеющийся опыт. Поскольку я уже танцевала вместе с Эглевским в нескольких спектаклях, он сказал: “Сделай такое-то па из Баланчина, потом такое-то – из «Сильфиды» и из Фокина”. И вместе мы выстроили па-де-де, разговаривая друг с другом.
>
> А Чаплин говорил: “Хорошо, хорошо, хорошо. Это просто чудесно”.
>
> Так мы протанцевали целый час. Я сказала Андре: “Ему нравится то, что мы делаем, но, похоже, ему не нравлюсь я. Все, хватит, я устала. Поговори с ним и спроси, понравилась ли я ему. Если да – тогда хорошо, я буду танцевать. А если нет – то все, конец, прямо сейчас”.
>
> Я тогда говорила более мягким тоном, чем сейчас, но он даже не поглядел на меня. У меня возникло такое чувство, что вместо меня мог танцевать кто угодно другой. Мне важно было, чтобы кто-то проявил ко мне интерес как к личности. Понимаете, с Андре они уже были знакомы. Андре уже получил заказ на эту работу, а для меня это был пробный просмотр.
>
> Андре сказал: “Не волнуйся, просто одевайся”.
>
> Насколько я поняла, он поговорил с мистером Чаплином и перевел ему мои слова, но мы так и не добились от него внятного ответа – “да” или “нет”. На следующее утро мы улетели.

В рабочем ежедневнике киностудии записано, что танцоры работали с Чаплином в течение всех трех дней, – так что остальное время, скорее всего, ушло на ознакомление с музыкой.

Несмотря на столь раннюю подготовку, балет снимался уже на позднем этапе, в самом конце съемочного периода в студии *RKO-Pathé*. Осталось очень мало данных о том, как шла подготовка к хореографической постановке: похоже, Чаплин просто полагался на изобретательность самих танцоров и их импровизаторские таланты. Действительно, в контракте Эглевского специально оговаривалось, что хореография “для конкретных номеров, которые вы исполните, будет стандартной

программой, какую вы исполняли в предыдущих балетах”.

> Он никогда сам не занимался хореографией, он ничего не знал о балете. Может быть, он действительно ставил себе в заслугу то, что предлагал делать нам. За танцы полностью ответственны мы вдвоем – Андре и я. А монтажом[66] занималась я одна. На монтаж ушло два или три часа. Он просто повторял: “Еще! Еще!”
>
> Я уверена, что Чаплин разбирался в танце – он любил балет, хотя никогда не говорил о других танцорах, – но мы сейчас говорим о классическом балете. Я не знаю, бывал ли он когда-нибудь в балетных студиях, но он пользовался профессиональным жаргоном классического балета – все эти “плие” и тому подобное, – хотя иногда неправильно произносил слова.
>
> Я танцевала с Баланчиным и Эштоном. Это такой язык, такая хореография и изобретательность, которые принадлежат всецело миру балета. Я не думаю, что у Чаплина имелся подобный опыт. Он был водевилистом, а многие водевилисты кое-что знают про танец, но не в его классической форме. Такой подготовки у него не было. [67]

Мисс Хейден приехала на студию на три дня раньше Эглевского, но перед камерами в первый раз появилась только на третий день – когда снималась та сцена, где Терри проходит пробы на сцене “Эмпайр”, а на фортепьяно ей аккомпанирует Невилл. И опять мисс Хейден пришлось импровизировать под музыку – как, собственно, по сценарию фильма и импровизирует Тереза. Она расстроилась, увидев, что Чаплин уже приступил к съемкам, хотя сама она еще не очень понимала, что делает. Позднее она осознала, что “ему и требовалось передать впечатление импровизации – волнение, тревогу, робость, – и мне кажется, что та сцена все это передает”. Это была единственная сцена, отснятая в тот день – в четыре приема, общей продолжительностью в 17 минут. После фальстарта (когда ей наложили неправильный грим) мисс Хейден проработала с 10.50 до 16.00, с получасовым перерывом на обед[68].

Эглевский пришел в студию на следующее утро и сразу же очень полюбился всей съемочной группе: в порядке исключения, во всех рабочих записях он неизменно фигурирует просто как “Андре”, а вот так, просто по имени, там называли только избранных актеров из постоянного чаплиновского состава: для сравнения, Мелисса Хейден обычно упоминалась (довольно обидно для нее) как “Терри (дублерша)”. В тот день они с мисс

Хейден не появлялись перед камерами, хотя, вероятно, помогали с постановкой “Шахерезады” – балета, который в другой части фильма идет на сцене “Эмпайр” и виден с променада. Там были заняты 12 танцоров и 9 статистов в экзотических костюмах (“1 султан, 4 придворных вельможи, 2 евнуха, 2 нубийца”)[69]. Вся эта выразительная сцена – с задником, вероятно, созданным одним из тех старых, работавших еще в XIX веке художников-декораторов, которых нашел и нанял Лурье, – была полностью снята утром 31 декабря 1951 года. А в тот же день, несколькими часами позже, Чаплин снял эпизод со своей песней про весну под уже записанный к нему звук. В следующий понедельник он продолжил работу над песнями Кальверо, и съемки “Арлекинады” по-настоящему начались только днем позже – со сцен вокруг ложа умирающей Коломбины. Балетные эпизоды были полностью закончены за три дня – 4, 5 и 6 января. Следующее утро, когда Эглевский и Мелисса Хейден уже уехали, было посвящено съемкам декораций, которые менялись от одной сцены балета к другой. Связностью и цельностью балета в том виде, в каком он окончательно попал на экран, мы обязаны профессиональной уверенности Эглевского и Хейден – а также стараниям Коры Палматье, которая тщательно проанализировала отдельные кадры, помогая Чаплину в отборе и редактировании материала.

Для сегодняшних зрителей наиболее памятной сценой остается совместный номер двух комиков, которые в начале прошлого века были звездами водевиля, а впоследствии стали величайшими артистами немых кинокомедий. Похоже, этот исторический момент случился сам собой. Дуэт комиков – их первое и единственное совместное появление на экране – вероятно, не репетировался заранее, а создавался на ходу, в той импровизационной манере, в какой оба артиста когда-то работали в своих старых великих фильмах в эпоху немого кино. В съемочном сценарии, законченном к середине сентября 1951 года, выступление на сцене значится под единственным съемочным номером, хотя основная идея музыкального дуэта уже утверждена:

387. КАЛЬВЕРО, ВИД СО СТОРОНЫ ПУБЛИКИ

КАЛЬВЕРО
Что тут за шум и гам?
Если вы наконец замолчите
И будете паиньками, мы вас
Угостим порцией классической
Музыки моего собственного сочинения –

Моим Концертом в Зет-миноре,
с аккомпанементом Игоря Скрипучеффского
на фортепьяно и моим – на скрипке.

Когда он выходит, на сцену притаскивают рояль. Затем входят Кальверо с Партнером и приступают к своему музыкальному номеру.

В момент кульминации Кальверо (дублер[70]) падает в оркестровую яму, играя на скрипке. Его партнер отчаянно жестикулирует, глядя за кулисы, чтобы кто-нибудь поспешил на помощь. Потом он подает знаки оркестру, чтобы оттуда подняли Кальверо. Два музыканта поднимают на сцену, поверх огней рампы, Кальверо, сидящего в проломленном барабане и продолжающего играть на скрипке, а потом двое рабочих сцены уносят его. На этом музыкальный номер заканчивается, и под бурный смех и аплодисменты занавес опускается.

В списках ролей и актеров, имевшихся к концу ноября 1951 года, еще не фигурирует ни роль Партнера, ни имя актера, который будет его играть. Вот что вспоминает Джерри Эпстайн:

Он не знал, кого взять на эту роль. Может, вы помните сцену, где он падает в оркестровую яму, там двое ребят поднимают его в барабане на сцену, и он произносит маленькую благодарственную речь. И вот, один из них – такой большой высокий парень, он иногда заменял Сидни Чаплина, и Чарли все время на него посматривал. Он наблюдал за ним и думал: это лицо будет очень забавно смотреться в эпизоде с роялем[71]. Мы начали составлять список возможных кандидатов на эту роль, начали вспоминать разных людей, называть имена, и кто-то подошел к Чаплину и сказал, что Китон сейчас на мели – у него совсем нет денег. Как насчет Бастера Китона? Ну, и когда он услышал это, то сказал: “Хорошо, возьмем Китона. Отдадим эту роль ему”.[72]

Советчики Чаплина заблуждались относительно финансовых проблем Китона. Поправив личное материальное положение женитьбой на Элинор Норрис, Китон уже некоторое время успешно осваивал новое поприще на телевидении, делая передачи для цикла “Шоу Бастера Китона” (1951). Не зная об удачном опыте сотрудничества Китона с телевидением, во время одной из первых встреч с ним Чаплин принялся ругать

“маленький экран” – а потом сам очень смутился, что допустил бестактность. Но Китон, похоже, нисколько не обиделся. Он сказал своему агенту, что очень рад возможности поработать с Чаплином и готов сделать это совершенно бесплатно. В итоге, впрочем, было решено, что он получит тысячу долларов за два дня работы, хотя в конце концов он провел вместе со съемочной группой целых две недели.

Китон явился на работу в студию *Selznik-RKO-Pathé* в субботу 22 декабря 1951 года, а собственно к работе приступил во второй день Рождества, 26-го, когда снималась сцена в гримерной “Эмпайр”. На следующий день он оказывался практически в каждом кадре как один из свидетелей в сцене смерти Кальверо. Норман Ллойд, игравший балетмейстера Бодалинка, вспоминал, что во время тех сцен, где умирающий Кальверо уже закрыл глаза – из-за чего Чаплин не мог видеть происходящего вокруг, – Китон фактически выступал помощником режиссера, шепотом докладывая ему о ходе действия[73].

28 декабря Чаплин и Китон приступили к съемкам сцен, которые должны были войти в эпизод с их комическим номером. Вначале шла та импровизация, когда они направляются из служебных помещений к кулисам в обычной, повседневной одежде, а потом появляются уже со стороны сцены в сценических костюмах; второй сценой было препирательство с театральным постановщиком, который пытается помешать их выступлению. Китон почти ничего не делал до 8 января, когда было отснято несколько небольших подготовительных запасных кадров, как это делалось в обычном порядке, перед двумя камерами – дли дальнего и крупного планов. Вот как это описано в рабочем ежедневнике:

> 387H Занавес … Входят Бастер и Кальверо. Интермедия с Бастером: падает под рояль. У Кальверо застревает нога под ножкой рояля. Короткий гэг с ногой… Кальверо срывает с себя воротничок.
>
> 387R Бастер играет на рояле … Кальверо играет на скрипке … падает в яму.

Хотя не было обнаружено ни одного письменного документа с планом всего сценического номера, наверное, хоть какой-то общий замысел вырабатывался заранее, поскольку эти первые отснятые кадры значатся под буквами в алфавитном порядке, относящимися к одному общему номеру 387, и костюмы с декорациями также были подготовлены заранее. Никто не оставил записей о том, как шли предварительные обсуждения, как Китон с Чаплином совместно планировали или репетировали

будущие сцены, да и вряд ли на это могло найтись время в те крайне насыщенные дни, когда велись съемки на студии *RKO-Pathé*. За тем, как они работали на одном из этих ранних сеансов записи, наблюдала Мелисса Хейден:

> Работая в паре с Китоном, Чаплин очень напрягался. Он как будто превращался совершенно в другого человека – не того, с которым я общалась в тот же день, но раньше. Я еще никогда не видела, чтобы он снимался с кем-нибудь еще, и все это шло с таким напряжением – меня это поразило. Вот тогда-то я впервые и стала догадываться, о чем весь этот фильм и что он вообще хочет сказать[74].

В готовом фильме операторская работа того куска, где показан сценический номер, велась без перерывов (это видно по фону, тону и освещению) – вплоть до финальных кадров с падением Кальверо. Дальше идет нарезка из кадров, снятых крупным планом на сцене (в студии Чаплина), и тех панорамных кадров (снятых в студии *Pathé*), где видна еще и оркестровая яма с дирижером. Там заметно различие в освещении: до вырезанных кадров рояль освещается справа, а после – спереди и слева.

Всерьез работа над этой сценой началась 11 января, когда съемочная группа вернулась в Чаплиновскую студию, где на сцене № 1 были продублированы сценические декорации, использовавшиеся в студии *RKO-Pathé*. В тот день были отсняты сцены, обозначенные номерами 387D, 387E, 387EE, 387F и 387FF: там в основном фигурировал Китон за роялем. Но в основном вся сцена целиком снималась уже на следующий день, в субботу 12 января 1952 года. Чаплина и Китона вызвали в 8.15, и работали они до 18.15. За это время отсняли 1875 м пленки, что соответствовало примерно 70 минутам – в три с лишним раза больше, чем выходило за день работы в среднем. Составители ежедневного студийного графика, которые вели учетные записи съемок, пытались присвоить номера различным дублям, но, по-видимому, Чаплин с Китоном придумывали свой номер прямо на ходу, никого не предупреждая о том, что именно собираются делать. Лучшим свидетельством того съемочного дня являются записи, которые прямо на месте вела Кора Палматье. Стараясь уследить за развитием действия, она быстро бросает всякие попытки приписывать номера эпизодов. Эти записки, которые она вела для себя, отчасти скорописью и на огромной скорости, по большей части не поддаются расшифровке, но там, где все-таки можно разобрать отдельные слова, они, похоже, подтверждают догадку о том, что Чаплин и Китон действовали по очереди. На

основе этих заметок в ожидании монтажа Палматье сумела записать примерную последовательность действий в этом номере в том виде, в каком он был снят. В расшифровке, приводимой ниже, слова курсивом вписаны от руки поверх оригинальной машинописи.

Б. исполняет музыку на фортепьяно… ударяет по клавишам… интермедия с падающими нотными листами…

М-р К. подходит к нему… советует ему опустить крышку и положить ноты сверху…

Аккорды… М-р К. идет обратно… спотыкается… трюк с ногой… Выпрямляет ногу… Засовывает нос. плтк за воротник… Кланяется…

Интродукция…

Шея м-ра К. утопает в воротнике… он идет к Бастеру… Бастер высвобождает его шею… они кланяются друг другу…

Трюк с воротником… Бастер бросается к нему… дергает его за волосы…

Трюк с ногой. М-р К. возвращается к фортепьяно, кладет на него скрипку,… обходит его…

2 или 3 аккорда на фортепиано… М-р К. приводит ногу в нормальное положение, наступив на нее другой ногой…

Берет скрипку…

Интродукция…

Трюк с воротником. Срывает воротник…

Настраивает скрипку… струны лопаются…

Отшвыривает скрипку… достает другую скрипку из штанов…

Бастер ударяет по клавише… странный шум из фортепьяно…

М-р К. откладывает скрипку, и они вместе заглядывают внутрь фортепьяно… ИЛИ м-р К. дает скрипку Бастеру, и они настраивают фортепиано с помощью скрипки…

Когда они заглядывают внутрь фортепьяно… прямо в лицо Б. отскакивает лопнувшая струна…

Бастер наступает на скрипку… *Кал. передает струны Бастеру, тот отбрасывает их в сторону. Кал. перебирает пальцами клавиши, потом ищет глазами скрипку.* М-р К. ищет скрипку…

Бастер садится…

“Что ты ищешь?”

“Скрипку”.

“Может, ты оставил ее наверху”

Ты заглядывал под фортепьяно

Б. показывает

“Где моя скрипка?” – Б. показывает – Здесь. Б. показывает

Когда м-р К. заглядывает под фортепьяно… Б. кладет ногу на ногу, и м-р К. обнаруживает

Скрипку на ботинке Б.…Бастер протирает очки, глядя на скрипку на своей ноге…

М-р К. отрывает скрипку от ноги Б.…они падают… М-р К. держит сломанную скрипку… Бастер колотит по клавишам…

Кал. показывает сломанную скрипку. “Как я теперь буду на этом играть”

М-р К. отшвыривает скрипку… достает другую из своих штанов…

Интермедия с ногой…

Переступает через? рамку

Бастер приносит короткий табурет, чтобы помочь ему

(Здесь мы меняем ее на обычную табуретку)

ИЛИ Бастер приходит ему на помощь, упирая его в пол (головой)

Обе ноги укорачиваются…

Бастер возвращается к табуретке… М-р К. идет за ним на укоротившихся ногах…

“Посмотри, что ты наделал… Вытащи меня отсюда”.

Играет печальная музыка?

М-р К. возвращается на середину сцены… Бастер идет за ним… дергает его за волосы…

Бастер за клавишами? с грозным видом – быстрая музыка затем переходит в рыдающую музыку

М-р К. играет… плачет… Выжимает нос. плтк… оба плачут, положив руки на фортепьяно…

Потом тянутся друг к другу… М-р К. рыдает на плече у Б… Б. промокает от слез… внутри фортепьяно лопаются струны… быстрая музыка и падение в яму.

Это можно считать грубым, но внятным изложением материала, отснятого 11–12 января, по большей части в хронологическом порядке съемки. Окончательный отредактированный вариант короче и четче, а диалог, за

исключением одного места, уже убран:

Они входят – кланяются – занимают места – настраивают инструменты.

Китон ударяет по клавишам – лавина музыки.

Кальверо душит воротник – он его срывает.

Ждет, пока Бастер перестанет бороться с музыкой – нетерпеливо стучит по фортепьяно смычком.

Когда тот уже собирается играть, ноги у Кальверо начинают необъяснимо укорачиваться и растягиваться. Бастер продолжает сражаться с музыкой, а потом решает, что лучше понизить музыку на полтона.

Они пытаются настроить инструменты. Бастер задает все более высокие ноты, и у Кальверо лопаются струны.

Он подходит к фортепьяно, но когда пробует ударить по клавишам, там тоже лопаются струны. Он сбрасывает с подставки ноты Бастера и хватает масленку. Теперь он настраивает фортепьяно, а Бастер – скрипку.

Струны продолжают лопаться. Кальверо поднимает крышку фортепьяно, нечаянно сбрасывая скрипку на пол.

Бастер наступает на скрипку и продавливает ее.

Кальверо выуживает из фортепьяно спутанный клубок струн. Бастер с ножницами помогает ему.

Кальверо показывает, что теперь с фортепьяно все в порядке, – с гордым видом отходит в сторону, но напрасно ищет скрипку. Бастер показывает пальцем в разные места, садится, кладет ногу на ногу, – и тогда скрипка становится видна.

К. с силой отрывает скрипку от ноги Бастера, и тот летит на пол.

Б. начинает аккомпанировать, но Кальверо одними губами говорит: “И как я теперь буду на этом играть?”

Он достает откуда-то из-под задней части пиджака другую скрипку и начинает играть.

Вначале – музыка в бешеном темпе.

Потом – сентиментальная пьеса. Сыграв ее, Кальверо целует скрипку и произносит единственную уцелевшую во всей сцене реплику: “Ммм, моя крошка”. И он, и Китон заливаются безудержными слезами.

Потом он снова играет первую пьесу в бешеном темпе, и лицо его делается все более одержимым. Китон падает с табуретки.

При позднейшем монтаже, когда они оба появляются в кадре

(Китон уже снова сидит на табуретке), появилась возможность переключиться на снятые в студии *Pathé* кадры, где сцена видна целиком. Кроме вставного куска, где Китон продолжает играть на фортепьяно, дальше использованы материалы, снятые в *Pathé*.

Перед окончательной редактурой этого эпизода, 8 мая, Чаплин еще немного поработал над трюком с укороченной ногой: это продолжалось в течение четырех дней, которые Д'Орса дал ему на пересъемки. Прореживая отснятые кадры, Чаплин сосредоточился на сокращении собственного материала: от множества трюков с короткой ногой остался один небольшой гэг, а от эпизода с воротником почти совсем ничего не осталось: в первом варианте этот прожорливый воротник заглатывает шею, и потом и голову Кальверо, но теперь этот эпизод мгновенно и решительно отбрасывается. Когда Эпстайн запротестовал против таких сокращений, Чаплин возразил: "Здесь нельзя слишком затягивать… Я буду рад, если кто-нибудь тут вообще рассмеется"[75]. С другой стороны, материалы с Китоном были сохранены практически в том виде, в каком их отсняли, и это явно опровергает легенду о том, будто бы Чаплин из ревности искромсал лучшие материалы Китона. Эпстайн вспоминал: "Он давал Бастеру Китону почти полную свободу придумывать любые трюки. Ему хотелось, чтобы общая картина получилась как можно лучше"[76].

С 4 февраля по 2 августа Чаплин резал пленку и монтировал фильм – с перерывом на пересъемки 5–8 мая. К концу августа монтаж был завершен, а 3 сентября Чаплин отправился в цензурный комитет Брина, чтобы выслушать его рекомендации. В рабочем журнале киностудии записано, что цензура пройдена 5 сентября, но никаких изменений после этого не выявлено.

Чаплин с трепетом относился к своему киносценарию – ведь это был предпоследний этап того процесса, когда еще можно было "потрясти дерево". Если не считать незначительных изменений в диалогах, нескольких перестановок отдельных сцен и практически не отраженных в тексте сценария эпизодов с балетом и с дуэтом Кальверо – Китона, готовая версия фильма вполне следует сценарию – за исключением трех эпизодов, которые были сняты, но выброшены уже на стадии монтажа. Сцена с выступлением акробатов, которая предшествовала сцене в гримерной Кальверо и которая все больше выглядела неуместной вставкой, была, как мы уже упоминали, выброшена полностью. Та же участь постигла явно лишний эпизод, в котором нервничающий Кальверо и какой-то клоун соперничают из-за двери в мужской клозет, пока на сцене идет балет. Что более

существенно, флэшбэки, рассказывавшие о детстве Терри – уже значительно сокращенные в процессе переработки исходной повести в киносценарий, – наконец были вовсе выброшены, благодаря чему начало фильма стало более цельным, без лишних длиннот.

Еще более значительной сцене суждено было выпасть из фильма в тот месяц, который последовал за премьерой, состоявшейся в Лондоне 16 октября 1953 года. Речь идет о сцене, разворачивавшейся в пабе “Голова королевы” вскоре после того, как Кальверо спас Терри от попытки самоубийства. Кальверо явился туда на встречу со своим агентом Редферном, но тот так и не пришел. Он становится мишенью неприязненных пересудов других выпивох, но потом его ждет радостная встреча с другом Клавдием, который успешно выступает в мюзик-холлах как “безрукий человек-диковинка”. Клавдий, только что вернувшийся из гастролей по Европе, с сочувствием выслушивает рассказ Кальверо о болезни и безработице и предлагает ему “в долг” 20 фунтов. Кальверо приходится самому вынимать у него бумажник из внутреннего пиджачного кармана. Чечилия Ченчарелли довольно подробно написала о том, что для Чаплина вся эта сцена наверняка имела большое значение:

> На самом деле, многие из ключевых тем фильма, предвосхищенные в этом совсем коротком эпизоде (глубокое чувство потерянности, которое испытывает Кальверо, его стремление вернуть себе достоинство, несмотря на презрение публики), уже искусно представлены здесь, в этой сильной и смутно тревожной сцене. Словесная характеристика Клавдия, а также описание встречи в баре для театралов, где происходит его встреча с Кальверо, занимали в сценарии столько страниц, что трудно поверить, будто этот эпизод был в глазах Чаплина ничтожным или малозначительным[77].

В одном из многочисленных черновиков повести “Огни рампы” Клавдий появляется еще раз: он приходит на бенефис Кальверо и показывается вместе с ним в гримерной. В другом варианте говорится:

> Он случайно встретил Клавдия, который, конечно же, собирался появиться на его бенефисе, и Кальверо пригласил его к себе домой, на новую квартиру, поужинать. Клавдий редко принимал такие приглашения, разве что от самых близких друзей. И вот они вдвоем предавались воспоминаниям и философским

рассуждениям, а Терри слушала.

В остальном же, после устранения этой сцены в сюжете появляются некоторые загадочные лакуны. Теперь уже остается неясным, почему Кальверо внезапно сумел выкупить из ломбарда заложенную скрипку и купить еды и цветов для Терри; мы уже не понимаем, что письмо с извинениями, которое Кальверо получает от агента Редферна, написано благодаря вмешательству Клавдия, и совсем без объяснения повисает реплика Кальверо: “Я знаю одного человека, у него нет рук. И он играет скерцо на скрипке – играет пальцами ног”. А именно эти слова позволяют нам установить личность реального прототипа Клавдия, который когда-то, несомненно, произвел глубокое впечатление на молодого Чаплина. Почему же тогда весь связанный с ним эпизод оказался выброшен – заодно с предыдущей сценой, где Чаплин, перед тем как уйти в “Голову королевы”, застает миссис Олсоп за уборкой комнаты Терри (перед вселением нового жильца)? Объяснение, возможно, было самое простое. Фильм получился очень длинным – он и в окончательном варианте очень длинный. По отношению к главной сюжетной линии история Клавдия являлась лишь побочной. В рабочем журнале киностудии на неделе, начавшейся 10 ноября 1952 года, Кэтлин Прайор записала: “вырезали эпизод с Клавдием из «Огней рампы» (в соответствии с указаниями Ч. Ч.) и вставили новые кадры «в затемнение» и «из затемнения»”.

Лондон “Огней рампы”

“Огни рампы” создавались от начала до конца в Голливуде. Уличные сцены снимались в постоянных декорациях студии “Парамаунт”, изображавших старую нью-йоркскую улицу с краснокирпичными домами, а мюзик-холлы – в павильоне студии *RKO-Pathé*, воспроизводившем театральное здание. Набережная Темзы и Биг-Бен были проекциями на светопропускающий экран фотографий, которые любезно сделал и прислал из Англии фотограф из киностудии Корды. Актерский состав был смешанный – англо-американский. Однако в результате получился удивительно лондонский по своей сути фильм, созданный, как по волшебству, по канве ярких детских воспоминаний Чаплина. Большую помощь ему оказывал родившийся в России художник-постановщик Эжен Лурье, который испытывал особую ностальгию по этому городу с тех пор, как в 1933 году ему довелось поработать там с “Русскими балетами Монте-Карло” полковника де Базиля в “Альгамбре”, на Лестер-сквер. Возможно, именно ради Лурье Чаплин тщательно просматривал свои любимые журналы “Панч” и “Стрэнд-мэгазин” и отмечал там десятки картинок, которые могли бы пригодиться для работы. Некоторые явно подсказывали, как именно должны выглядеть магазин Сарду, квартира Кальверо и лестница в пансионе миссис Олсоп. Другие же давали более общее представление о внешнем облике и повадках людей, населявших ныне уже далекий мир довоенного Лондона. Один рисунок из “Панча”, изображавший три фигуры за обеденным столом, Чаплин снабдил точным указанием, что именно так должны сидеть Постент, Терри и Невилл в сцене праздничного ужина после премьеры в “Эмпайр”.

В “Огнях рампы” передана совершенно особая атмосфера Лондона – та, что царила в пределах всего четверти квадратной мили, в квартале, который с севера ограничивала Оксфорд-стрит, с запада – Риджент-стрит, с востока – Чаринг-Кросс-роуд, а с юга – непрерывно тянущиеся Риджентс-куодрант, Глассхаус-стрит, Ковентри-стрит, северные фасады Лестер-сквер и Крэнборн-стрит. Это – Сохо, район, получивший такое название от охотничьего клича, который раздавался здесь в XVI веке, когда здесь находился королевский парк. С конца XVII века, когда эту местность уже начали обживать люди, район стал привлекательным для приезжих иностранцев. Так за ним закрепилась слава самого космополитичного района Лондона, которой Сохо гордится и по сию пору. На Дин-стрит жил когда-то

Карл Маркс. В XIX веке Сохо стал пристанищем для многих выдающихся художников, продолжая оставаться кварталом независимых ремесленников и мастеровых. Во второй половине XIX века он приобрел новую репутацию как центр разнообразных развлечений – там появилось множество концертных залов, театров, а также мюзик-холлов и борделей. В 1920-х годах там обосновались киностудии, а к концу XX века, на пике расцвета, количество заведений, предлагающих "сексуальные услуги", превысило полторы сотни. В XXI веке оба бизнеса пошли на спад и утратили былое значение в этом районе.

В ту эпоху, когда происходит действие в "Огнях рампы", накануне Первой мировой войны, там все еще господствовал театр. Мастерская Уилли Кларксона по изготовлению париков и костюмов располагалась в домах № 41 и № 43 на Уордор-стрит; ателье месье и мадам Алиас, которые одевали большинство танцоров из балетных трупп "Эмпайр" и "Альгамбры", находилось в доме № 36 на Сохо-сквер, а костюмер Моррис Энджел жил в № 17 на Шафтсбери-авеню. Из агентов, набиравших актеров для театров и мюзик-холлов, Джон Адамс, Уолтер Бентли, Джордж Брукс, Джек де Фрис и "Эгбертс" обитали на Шафтсбери-авеню, а Гроссмит, Лорильяр и Кларенс Херст – на Голден-сквер. Многих других можно было найти на примыкающих к району улицах – на Чаринг-Кросс-роуд и на Оксфорд-стрит. Агентство Блэкмора, которое нашло 14-летнего Чарли Чаплина и предоставило ему первую работу в легальном театре в июле 1903 года и которое упоминает в "Огнях рампы" Постент, когда просит подыскать замену для Кальверо, находилось по адресу Гаррик-стрит, 11, в 200 метрах от границ квартала, на другой стороне Чаринг-Кросс-роуд. У агента Кальверо Сэма Редферна контора размещалась "на втором этаже, над большим книжным магазином, на одной из боковых улиц, отходивших от Стрэнда, неподалеку от Ковент-Гардена", то есть, скорее всего, на Бедфорд-стрит, где находились конторы агентов Фрэнкиша Кука и Фрэнка Уэзерзби, – не дальше, чем в 400 метрах от Сохо. А что касается упомянутого книжного магазина, то вход в контору Фрэнкиша Кука (в доме № 23) находился через дверь от книжного магазина А. Мориса (в доме № 27).

В повести "Огни рампы" нам сообщается, что пансион миссис Олсоп находится "в одном из глухих переулков Сохо": даже если в Сохо никогда не было домов, хотя бы отдаленно напоминавших то большое нью-йоркское краснокирпичное здание, которое появляется в фильме, зато изображенная там мрачноватая внутренняя лестница выглядит вполне правдоподобно. Юная Терри и ее семья жили "в двух комнатах в одном из переулков

неподалеку от Шафтсбери-авеню". Балетная школа мистера Джона тоже находилась на Шафтсбери-авеню. "Сарду и компания", магазин канцелярских принадлежностей и игрушек, располагался "посреди Сохо": если и существовал реальный прототип магазина Сарду, то, наверное, имелся в виду "Перси Хаггис" на Грик-стрит, 2. Это был единственный магазин канцтоваров в Сохо, хотя там насчитывались десятки газетных киосков (принадлежавшие в основном женщинам), где театральная публика из Сохо могла купить "Эру" – ежедневную "библию" профессиональных театралов. В предварительных набросках к повести "Огни рампы" давалось более пространное описание магазина Сарду, чем то, что вошло в окончательную редакцию текста:

> Это была небольшая хорошо устроенная лавка, снизу доверху заваленная газетами, журналами, обычными канцелярскими товарами, а также разными другими мелочами: коробками с комнатными играми, "говорящими" куклами и масками из папье-маше. Были там и ярко раскрашенные заготовки для игрушечных театров: задники с нарисованной портальной аркой, сценические декорации, персонажи комедии дель арте. В магазине стоял едкий, но не неприятный запах чернил, кожи и краски на игрушках.

А из других источников[78] мы знаем, что Чаплин очень увлекался игрушечными театрами XIX века, которые продавали в Лондоне "за пенни – простые, за два пенса – раскрашенные". Это были картонные листы с силуэтными фигурками, носившие пышное название "Юношеская драма". Постановками для этих бумажных театров служили пьесы, которые игрались на обычных лондонских сценах, а излюбленным репертуаром являлись для них программы ежегодных рождественских пантомим, где действовали традиционные персонажи комедии дель арте. Они же, вероятно, послужили источником вдохновения для балета "Арлекинада".

Как ни странно, Сохо обрел репутацию гастрономического центра лишь после Первой мировой войны: взыскательные гурманы ходили обедать на Пикадилли или Лестер-сквер. Чаще других ресторанов и пабов в "Огнях рампы" упоминался бар "Голова королевы" – любимое заведение актеров из близлежащих театров, куда они приходили прямо в сценических костюмах и гриме, а также место встреч "газетчиков, спортсменов, кокоток и людей неопределенных занятий". Этот бар находился – и находится – по адресу Динман-стрит, № 15, неподалеку от

“Лондонского павильона” и “Трокадеро”. В тот период, когда заведение посещал Кальверо, лицензия на торговлю спиртным перешла от прежнего владельца Эвана Дэвида Ричардса к его сыну Алеку Герберту Ричардсу.

> …по вечерам там царила приятная атмосфера, чинная и спокойная, посетители разговаривали вполголоса, как бы из уважения и почтения к представлениям, которые шли в это время во всех театрах. И только в дневные часы там бывало шумно – громкие разговоры превращали это заведение в настоящий бедлам. Актеры и агенты встречались и обсуждали дела за стаканом пива, а иногда обедали за стойкой бара.

“Лестер-лаундж”, где противный дрессировщик собак Гуно, по его словам, когда-то встречал сестру Терри Луизу, был пышным викторианским пабом на Нью-Ковентри-стрит, № 1, который не пережил Первую мировую. Всего в нескольких шагах оттуда, если идти дальше по Ковентри-стрит (всего в паре минут ходьбы от театра “Эмпайр”), находился “Лайонз-Корнерхаус”, где случайно встретились и пообедали Терри и Невилл. Открывшийся в 1909 году, это был первый из трех впечатляющих ресторанных центров, которые фирма Дж. Лайонза построила в стратегически выгодных местах лондонского Вест-Энда (другие два размещались на пересечении Тотнем-Корт-роуд и Оксфорд-стрит и на углу Тотнем-Корт-роуд и Стрэнда). Это были четырех– или пятиэтажные здания, и на каждом этаже размещалось несколько ресторанов, рассчитанных на клиентов с разным достатком. “Корнерхаус” на Ковентри-стрит был самым крупным заведением: там могло одновременно поместиться 4500 посетителей. Во всех ресторанах звучала спокойная живая музыка, интерьер был выдержан в стиле модерн, со временем сменившийся более изящным ар-деко. Еще на первом этаже размещались продуктовый отдел (откуда дважды в день можно было заказать доставку на дом), парикмахерская и театральное бюро. Некоторое время сеть “Корнерхаусов” работала в круглосуточном режиме. Официантки носили особую форму – черные платья и белые чепцы с лентами. Вскоре их стали называть *ниппи* (“подавальщицы”) – и сами владельцы ресторанов “Лайонз” зарегистрировали в 1924 году это название как “фирменное”. В “Огнях рампы”, когда Невилл обедает с Терри, обслуживающие их девушки-ниппи выказывают вполне уместный интерес к романтической беседе своих клиентов[79]. Кроме того, относительно недавно (в 1896 году) Лайонз открыл в конце

Шафтсбери-авеню, ближе к Пикадилли, великолепный ресторан “Трокадеро”, где и обедают более успешные клиенты Редферна.

В “Огнях рампы” есть только две сцены, в которых действие происходит за пределами Сохо: это унизительный визит Кальверо в контору Редферна и ставшее результатом этого визита выступление в мюзик-холле “Мидлсекс” – в шести кварталах на восток. (В повести это провальное выступление происходит в “Холборн-Эмпайр” – в полумиле от Сохо.) Таким образом, Лондон за пределами Сохо предстает чужой, враждебной территорией. Пикадилли и Оксфорд-стрит напоминают Терри о том, как она собственными глазами увидела позор своей сестры Луизы. Когда Луиза стала любовницей богача из Южной Америки, она переехала в “маленькую роскошную квартиру в Бейсуотере”. Терри вспоминает, как работала на консервной фабрике Нортапа, где жуткие ядовитые испарения смешивались с запахом горчицы, от которой ее руки покрывались несмываемой желтизной. Это воспоминания самого Чаплина о консервной фабрике “Хейуордс” в Кеннингтоне: ее черный ход, откуда доносились едкие запахи, находился как раз напротив маленького дома на Метли-стрит, где они с матерью жили в съемной комнате в 1898 году. Кальверо переехал в пансион миссис Олсоп из “довольно комфортабельной”, но ставшей ему не по карману квартиры в Пимлико. Когда дела у него начинают идти лучше – ближе к концу “Огней рампы”, – он отправляется смотреть новую квартиру в Гленшо-Мэншнз в Брикстоне – в мрачном викторианском квартале, где братья Чарльз и Сидни Чаплины снимали свою первую квартиру в 1908 году. Одно из немногих неоднозначно счастливых воспоминаний о Лондоне за пределами Сохо отразилось в том эпизоде, где Терри сидит на галерке в Альберт-холле и слушает симфонию Невилла.

После премьеры в “Эмпайр”, хотя Терри по-прежнему живет совсем рядом, в Сохо, Невилл отвозит ее домой на такси, которое почему-то делает необъяснимый крюк и едет по Пикадилли. Это совершенно ненужное удлинение маршрута, зато оно позволяет Чаплину пуститься в сентиментальные наблюдения за ночным Лондоном:

> Была теплая осенняя ночь, они ехали домой, и было что-то театральное в пустынных улицах, ярко освещенных дуговыми лампами фонарей. Пикадилли напоминала пустую сцену после спектакля. Рабочие поливали из шлангов улицы, убирая мусор после дневных представлений. Под задернутыми шелковыми шторами, как под закрытыми веками, чернели витрины.

Улицы выглядели усталыми и, казалось, рады отдохнуть в тишине от человеческого общества.

Однако есть одна аномалия – язычок на карте города, официально не входящий в Сохо, а именно – Лестер-сквер. Южная граница Сохо проходит по фасадам зданий на северной стороне этой площади, в том числе – по фасаду мюзик-холла “Эмпайр”. Все, что расположено сзади, включая само здание театра, принадлежит к Сохо. А то, что находится спереди, – уже нет. Однако “Эмпайр” – средоточие действия в “Огнях рампы” – неизменно называется целиком: «“Эмпайр”, Лестер-сквер». Эта площадь, постоянно присутствующая и в повести, и в киносценарии, имеет особую историю и особый характер – не менее яркие, чем у самого Сохо. Вдоль той же границы района расположены еще три театра: на западном конце – “Лондонский павильон”, с востока – первый “Дейлиз”, а на углу Чаринг-Кросс-роуд – большой “Ипподром”, где в 1900 году 11-летний Чаплин играл кошку на кухне у Золушки.

Лестер-сквер получила свое название в честь Роберта Сидни, графа Лестерского, который в 1630–1635 годах выстроил себе особняк на северной стороне площади. Через 50 лет рядом вырос еще один особняк – Сэвил-хаус. С 1717 года оба дома были соединены, и их снимали, один за другим, два мятежных принца Уэльских. Сады, разбитые перед зданиями, были защищены старинными публичными правами (они предназначались для сушки белья), и окружали их дома подобающей солидности, где со временем поселились такие знаменитые горожане, как Уильям Хогарт и сэр Джошуа Рейнольдс. Однако к концу XVIII века площадь стала понемногу приобретать славу лондонского очага зрелищ и развлечений. Уже в 1775 году сэр Эштон Левер арендовал Лестер-хаус, чтобы выставить там свою естественнонаучную коллекцию, носившую название “Холофюсикон”; за просмотр этой кунсткамеры взималась плата, чтобы отвадить “простонародье” – то есть ту самую категорию горожан, которые позднее станут главными завсегдатаями площади. В 1794 году Роберт Баркер построил на Лестер-плейс первую в мире круговую панораму; она оставалась доступной для осмотра вплоть до 1863 года, причем картины постоянно менялись. С 1805 по 1846 год в Сэвил-хаусе выставлялись знаменитые вышитые картины мисс Линвуд, а потом в этом здании размещались развлекательные заведения самого разного свойства, в той или иной степени имевшие отношение к просвещению: бильярдные залы, тиры, бальный зал Валентино, где помещалось две тысячи танцующих, гимназии, фехтовальные

классы, кофейни, винные погреба и заманчивые “пластические позы”, или “Вальгалла”, мадам Уортон. В 1851 году картограф Джеймс Уайльд соорудил в садах Лестер-сквер свой Гигантский Глобус – довольно диковинную, вывернутую наизнанку модель земного шара. В год Всемирной выставки этот аттракцион пользовался огромным успехом и собрал много денег, а позднее там же вниманию публики предлагались разные другие увеселения (правда, носившие все менее поучительный характер) – до тех пор, пока не истек оговоренный Уайльдом 10-летний срок аренды. К середине XIX века на площади имелись турецкие бани, рестораны и кофейни, а еще, как сетовал один писатель в 1844 году, “в последнее время там расплодились гостиницы для иностранцев из сомнительного сословия”.

Но окончательно славу и блеск Лестер-сквер придали два знаменитых театра, возникшие там во второй половине XIX века и горделиво глядевшие друг на друга, как вечные соперники, с разных концов площади – с севера и с востока. В ранних черновиках повести “Огни рампы” Чаплин помещает действие двух важнейших театральных эпизодов – балет и бенефис Кальверо – в “Альгамбру”. Но в итоге – возможно, чтобы не покидать пределов безопасного Сохо – он отдал предпочтение “Эмпайр”. “Альгамбра” представляла собой эффектный дворец в мавританском стиле – с большим куполом и двумя минаретами. Для застройки это место освободилось еще в 1840 году, когда были снесены четыре дома XVII века (№№ 24–27), однако замыслы построить там театр и цирк ни к чему не привели. В 1851 году земля была отдана в аренду под постройку здания, которое торжественно открылось в 1854 году под названием Королевского паноптикума наук. Согласно жалованной королевской грамоте, оно должно было обеспечить Лондон музеем, посвященным “открытиям в науке и искусстве, просветительным лекциям и общему повышению знаний всех сословий общества”. Лондонцы явно не оценили по достоинству такое изобилие свалившихся на них улучшений, и не помогли ни большой орган, ни фонтан, выбрасывавший мощную струю воды под самый потолок купола, – через два года музей разорился. Здание купил за бесценок театральный антрепренер Э. Т. Смит, оно заново открылось в 1858 году – уже как дворец “Альгамбра”. Когда Смиту отказали в выдаче театральной лицензии, он приобрел лицензию на показ музыкально-танцевальных представлений и к 1860 году переделал театр в мюзик-холл “Альгамбра-палас”. Среди множества аттракционов, которые он предлагал в те годы, были цирк, мюзик-холл, Блондин,

переходивший через Ниагару по канату, Леотар (“отважный юноша на летящей трапеции”) и двое боксеров, состязавшихся между собой за звание чемпиона мира по боксу, – Том Сэйерс и Джон Хинан. После смены хозяев в 1864 году единственным владельцем “Альгамбры” стал Фредерик Стрейндж, который начинал официантом, а потом разбогател на поставке товаров для Всемирной выставки. Он сразу понял, что просторный зрительный зал и сцена требуют спектакля и музыки, идеальное сочетание которых можно найти в балете, который вдобавок привлекает публику неотразимым эротизмом. Парламентский указ 1843 года о театрах запрещал ставить какие-либо драматические повествования, поэтому поначалу балеты “Альгамбры” представляли собой, по сути, просто дивертисменты. Броское зрелище – например, водопады и ливни с ураганами, где лились потоки самой настоящей воды, калейдоскопический хрустальный занавес, галлоны духов “Риммель”, которые каждый вечер разбрызгивались прямо на публику, кордебалет из двухсот с лишним танцовщиц, – все это затмевало хореографию постановок. Лишь в 1868 году “Альгамбра” предоставила ангажемент прима-балерине высокого класса Джованнине Питтери, которая ранее танцевала в Парижской опере, в театрах “Ла Скала” и “Ла Фениче”.

В первые годы своего существования “Альгамбру” дважды постигала неудача. В 1870 году у нее отобрали лицензию на показ музыкальных и танцевальных представлений из-за того, что Сара Райт, известная как Жилистая Сэл, чрезмерно страстно исполняла канкан в балете *Les Nations*[80]]. В период вынужденного бездействия появилась возможность переделать пространство перед сценой: если раньше там просто стояли столы, за которыми сидели посетители и, как в ресторане, обильно ели и пили, теперь там появился настоящий партер с рядами кресел, а курить в зрительном зале отныне запрещалось. 7 декабря 1882 года “Альгамбру” уничтожил пожар, а год спустя ее отстроили заново, сохранив первоначальный мавританский стиль, однако использовав при строительстве сталь, чугун и бетон (восстановленный из прежней кирпичной кладки): это была мера предосторожности от будущих пожаров. Заведение снова открылось 3 декабря 1883 года, но возобновило свою работу как мюзик-холл лишь в октябре следующего года. К тому времени у “Альгамбры” уже появился серьезный соперник – “Эмпайр”.

28 февраля 1865 года Сэвил-хаус, находившийся в небрежении, сгорел в пожаре: рабочий неосторожно искал утечку газа с зажженной свечой в руках. Руины еще долго нагоняли тоску на горожан, а планы построить что-то новое на этом месте –

театр, новую дорогу от Оксфорд-стрит до Лестер-сквер, предлагавшийся эстрадный театр “Алькасар” – один за другим отменялись или терпели крах. Наконец в 1881 году одна французская компания открыла там Королевскую Лондонскую панораму, где было выставлено на обозрение полотно “Атака легкой бригады”, занимавшее площадь 1394 м^2. Через год возникли планы переделать это здание в театр, и после ряда дальнейших неудач и перестроек 17 апреля 1884 года в здании, заново перестроенном по проекту Томаса Верити, открылся театр “Эмпайр”. В наследство от первоначального здания панорамы новому театру досталась идеально круглая форма зрительного зала, которую нарушал только пролет, перерезавший стену авансцены. От планов украсить интерьер китайскими мотивами, чтобы они соревновались с мавританским декором “Альгамбры”, было решено отказаться в пользу стиля Второй империи с его цветовым диапазоном от кремового до золотого и с темно-красными драпировками.

Новый театр успешно открылся опереттой Эрве “Хильперик”, в балете танцевала Эмма Бессоне, но в последующие годы, функционируя как обычный театр и меняя руководство, “Эмпайр” отнюдь не процветал. В репертуаре помимо комических опер и бурлесков были постановки “Коппелии”, которую в Лондоне до той поры не видели, и “Жизели”, которую уже видели. В декабре 1889 года театр был преобразован в мюзик-холл, и управлять им стала компания, которую возглавляли два великих импресарио – Джордж Эдвардс из Увеселительного театра и Огастес Харрис по прозвищу Друриоланус (благодаря его памятным постановкам опер и пантомим в театре “Друри-лейн”). Сосредоточившись на балетах, эти двое совершили судьбоносный переворот в истории театра.

Слава и популярность “Эмпайр” выходила далеко за пределы того, что происходило собственно на сцене. На титульном листе театральных программок заведение хвастливо именовалось “Космополитским клубом и местом свиданий для всего мира”. В статье 1902 года “Час в моднейшем мюзик-холле Лондона” Ролан Бельфор[81] задавался вопросом:

> Многие ли понимают, в какой степени для всех – для британцев, американцев и жителей континентальной Европы – в “Эмпайр” воплотилось изысканное веселье фешенебельного Лондона? Превратности кочевой жизни нередко сводили меня с путешественниками, представлявшими все народности. Многие из тех, кто

> побывал в Лондоне, сохранили лишь смутные воспоминания о соборе Св. Павла, о Вестминстерском аббатстве, о Тауэре. Зато все побывали в “Эмпайр”, и у всех остались восторженные и чарующие воспоминания о нем…
>
> Там можно встретить и лондонскую элиту, и самых богатых и самых влиятельных завсегдатаев клубов, и самых расторопных дельцов из Сити, и цвет армии, и ярчайших звезд флота. Американские миллионеры отдыхают там после утомительного рабочего дня…

Для этих модных завсегдатаев (а также для более скромных искателей удовольствий, которые могли переодеться из рабочей одежды в нарядную, зайдя в хорошо оборудованную уборную в подвальном этаже “Эмпайр”) далеко не последней приманкой “Эмпайр” являлся его променад: в “Огнях рампы” Чаплин предлагает нам его краткое, но выразительное описание. Ярко освещенное и увешанное зеркалами пространство за полукругом кресел первого ряда обеспечивало хороший вид на сцену тем немногим, кто желал туда смотреть, однако главным зрелищем променада был ежевечерний парад красавиц – кокоток с лондонских улиц. Они были изысканны, нарядно одеты и вели себя очень пристойно. За вход в эту часть театра взималась дополнительная плата (пять шиллингов), но, возможно, некоторых красоток пускали бесплатно – чтобы повысить привлекательность места. По словам Макса Бирбома, это была “такая Нирвана, где позолоченная юность и расписная красота встречаются под звуки музыки и мельканье Терпсихоры в ослепительном блеске электрического освещения”. Променад “Альгамбры” тоже предлагал своим посетителям услуги сходного рода, но знатоки находили, что дамы, дефилировавшие в “Эмпайр”, были классом повыше. Гораздо реже упоминалось о другой особенности “Эмпайр” (в “Огнях рампы” о ней не говорится вовсе) – о променаде за шиллинг в дальнем конце партера, куда с таким же энтузиазмом стекалась лондонская гомосексуальная элита: анонимное письмо от 15 октября 1894 года в архиве Городского совета цитирует дерзкие слова администратора театра Роберта Уильяма Ахерна, заявившего после того, как он выдворил человека, которого опознал как “содомита”, что “при желании мог бы вылавливать по двести таких гаденышей за вечер, всю неделю подряд”. В “Альгамбре” наблюдалась точно такая же картина: в 1870 году, давая показания против знаменитых трансвеститов Эрнеста Боултона и Фредерика Парка (Стеллы и Фанни), инспектор, отвечавший за

штат сотрудников театра, признался, что не сумел прогнать этих молодых людей, и добавил, что “видел в «Альгамбре» около двадцати молодых людей с напудренными лицами в одной компании с Боултоном и Парком”[82].

Чаплин в одном абзаце повести “Огни рампы” восхитительно описывает все удовольствия пятишиллингового променада:

> Лондонский театр “Эмпайр” на Лестер-сквер был местом встреч для приезжих из Европы и Азии. Шейхи в розовых тюрбанах, иностранные офицеры в яркой форме прохаживаются в бельэтаже по мягким коврам под хрустальными канделябрами, а другие попивают шампанское в вычурном, увешанном зеркалами баре, пожирают взглядами проходящих мимо прекрасных “патрицианок”, договариваются с ними о свиданиях и уходят с ними посреди представления. Какой-то старикан в вечернем наряде спрашивает у посыльного в форме с золотым галуном, не желает ли вон та красотка выпить с ним бокал “поммери”, и посыльный, понимающе подмигнув, подходит к даме и приводит ее к кавалеру. И все это происходило прямо во время спектакля.

А гостиница “У Королевы” по соседству с театром, конечно, охотно давала пристанище желающим уединиться.

Возможно, отчасти благодаря такому умению завлечь посетителей чувственными и даже плотскими приманками, для ряда поколений “Эмпайр” действительно являлся “Космополитским клубом мира”. Он был окутан какой-то легендарной аурой ностальгии и заставлял многих возвращаться туда снова и снова. Ролан Бельфор описывал, как встречались в “Эмпайр” офицеры, вернувшиеся с англо-бурской войны (“А я-то думал, что вас убили при Магерсфонтейне!”), и рассказывал о ностальгии русского казака, встретившегося ему во Владивостоке – на краю света в ту пору, когда еще не была построена Транссибирская магистраль. “Ах, Лондон! – сказал русский офицер, и глаза его заблестели от удовольствия. – Лондон! Театр «Эмпайр»!”

Наиболее трогательное выражение эта ностальгия находила в песнях, звучавших в самих мюзик-холлах. Наверняка Чаплин не раз слышал в 1905 году, как Виктория Манкс пела:

> Нас ждет командир на борту корабля,
> Вот-вот уплывем на чужбину.
> Прощайте, друзья и родная земля,

Где жизни прошла половина.
Прощай, милый край, уезжаю на фронт!
Не знаю, что ждет впереди.
Растаял в тумане родной горизонт,
Сжимается сердце в груди.

Привет Лестер-сквер передайте, друзья,
Где часто мы вместе бродили,
Ах, Мэйфер и Стрэнд – с ними мыслями я,
И в сердце моем – Пикадилли.
Но скоро, я верю, враг будет разбит,
Дождусь я желанного дня:
Увидимся после войны на Бонд-стрит,
И Риджент-стрит вспомнит меня!

Миллионы новобранцев уходили на Первую мировую войну под марш, сочиненный в 1912 году Джеком Джаджем:

Лестер-сквер, до свиданья,
Пикадилли, прости!
Далеко до Типперери –
Край родной, не грусти!

В “Огнях рампы” запечатлены последние славные дни двух этих знаменитых лондонских памятников культуры. Последний балет в “Эмпайр” – “Пастораль” – поставлен в сентябре 1914 года. Оба театра придерживались более непредсказуемой политики в программе и играли уже менее внятную социальную роль, чем во времена “Космополитского клуба”, однако они кое-как продолжали существовать и в послевоенные годы. В 1927 году “Эмпайр” снесли дотла, оставив один только фасад, и перестроили в кинотеатр. А девять лет спустя в небытие ушел мавританский мираж “Альгамбры”: на ее месте вырос кинотеатр “Одеон” с полированным фасадом из черного гранита и башней высотой 37 метров[83].

Именно там 16 октября 1952 года и состоялась мировая премьера “Огней рампы”.

Чаплиновский мюзик-холл

Мюзик-холл был родной стихией для Чаплинов – начиная со сценического дебюта Ханны Чаплин в 1883 году до 1914 года, когда ее сын Сидни оставил труппу Фреда Карно и уехал к брату в Америку. Уже через много лет после того, как сама Ханна оставила сцену и уже находилась в лечебнице для душевнобольных, 3 июля 1905 года она писала сыновьям: “Пришлите мне несколько марок и, если можно, «Эру». Уж не забудьте, сделайте одолжение”. Еженедельный журнал “Эра” был незаменимым чтением для профессиональных театралов.

Эти три десятилетия стали революционным периодом в истории британского мюзик-холла, истоки которого уходят к XVIII веку с его излюбленными летними садами, “увеселительными клубами”, “гармоническими собраниями” – словом, любыми заведениями, где публике (в основном мужского пола) предлагалось поесть, выпить и попеть песни. В XIX веке в Лондоне появились различные залы, предлагавшие “песни с ужином”. Больше других прославилось подобное заведение Эванса в Ковент-Гардене, где имелась даже должность председателя и штат профессиональных певцов и певиц (до этого посетители сами развлекали друг друга). Такого рода развлечения по-прежнему предназначались в основном для мужчин, хотя со временем в клубе Эванса появился и особый балкон, благопристойно скрытый за занавесками, где могли расположиться несколько избранных дам. В то же время владельцы пабов поняли, что коммерчески выгодно отгораживать или даже строить специальные залы с зачаточной сценой для развлечений: на пике этой моды, в 1851 году, в одном только Лондоне уже насчитывалось около 350 подобных таверн с мюзик-холлами.

Настоящая эпоха больших, самостоятельных, специально выстроенных мюзик-холлов началась в конце 1840-х годов с открытия салона “Могол” (позднее – “Мидлсекс”) в 1847-м, мюзик-холла “Сарри” (ранее – “Королевский цирк”) в 1848-м и “Кентербери”, к югу от Темзы на Вестминстер-бридж-роуд, в 1849 году. “Кентербери” открыл Чарльз Мортон, который к 1856 году счел необходимым переделать свой театр, выстроив гораздо более просторное и роскошное здание, где могло бы поместиться сразу 1500 зрителей. Внутреннее убранство, мебель, еда и напитки – все было высочайшего качества. Публику развлекали лучшие в

Лондоне артисты, которые получали неслыханное по тогдашним меркам жалованье – 40 фунтов в неделю. На сцене фрагменты из опер перемежались с комическими песнями. Там была даже картинная галерея, которую иногда называли “Академией за рекой”. Место в партер стоило шесть пенсов, в галерее – девять. Главное же, теперь джентльменов решительно уговаривали приводить с собой дам: заведение ручалось, что представления не заставят их краснеть от стыда. Со временем чисто музыкальные номера стали дополняться выступлениями танцоров, акробатов, дрессированных животных, жонглеров и любыми другими новинками, которые могли бы вызвать аплодисменты публики. Но был один вид развлечений, который запрещалось показывать в заведениях, получивших лицензию на музыкальные и танцевальные представления, – а именно, зрелища с любым, даже самым примитивным намеком на связный сюжет: к ним уже применялось понятие “сценическая постановка”.

Затем Мортон вторгся в Вест-Энд, построив мюзик-холл “Оксфорд” на месте старого постоялого двора на углу Оксфорд-стрит и Тотнем-Корт-роуд. Тогда же, в 1861 году, на месте другого постоялого двора неподалеку от площади Пикадилли, вырос “Лондонский павильон”. Так началось захлестнувшее всю страну строительство пышных новых мюзик-холлов, а одновременно пришел конец старым маленьким тавернам, где продолжали исполнять песни: в 1878 году вышли новые предписания, требовавшие от подобных заведений получать “сертификат пригодности”, без которого более не позволялось развлекать посетителей представлениями. Для многих хозяев старых харчевен такие новые требования, как установка стального противопожарного занавеса, оказались совершенно неподъемными – и финансово, и даже физически. К 1891 году количество лондонских “музыкальных залов” как первого, так и второго разрядов сократилось с 270 до 40.

> Перестройка “Лондонского павильона” в 1885 году положила начало новой эпохе в истории мюзик-холла. Она ознаменовала окончательный и полный разрыв эстрады с породившей ее средой – тавернами и концертными салонами, от которых она постепенно, год за годом, но довольно заметно отдалялась. Раньше на мюзик-холлах лежала явная печать их происхождения, но теперь с их старыми связями было покончено, и эти заведения предстали во всем блеске обновленной славы. На помощь пришли лучшие архитекторы, проектировщики и декораторы – и благодаря их

> совместным стараниям безвкусный и вульгарный мюзик-холл вчерашнего дня сменился сегодняшним великолепным “эстрадным театром” с его классическим зданием из мрамора и песчаника, со щедро оформленным зрительным залом, с изысканными и роскошными фойе и променадами, ярко освещенными тысячами электрических лампочек. До сих пор завсегдатаями мюзик-холлов были люди, принадлежавшие – главным образом, если не исключительно – к низшим или средним сословиям общества. Иными словами, посещали такие заведения по большей части представители так называемого “народа”. Отныне же эти прекрасные “дворцы” развлечений притягивали к себе людей богатых, приличных и модных, и в больших залах вест-эндских мюзик-холлов самые видные и выдающиеся художники, литераторы и законоведы каждый вечер встречались с влиятельными финансистами города, со светилами спорта и драматического театра, а также с отнюдь не малочисленными представителями “верхушки общества”, а именно – с “золотой молодежью” своего времени[84].

Пускай даже в этом изображении социального статуса новой публики несколько сгущены краски, первые историки мюзик-холлов, Чарльз Дуглас Стюарт и А. Дж. Парк, в целом довольно точно описали перемены, постигшие эти заведения в последнем десятилетии XIX века.

Последним и неизбежным этапом стало появление крупных сетей. В 1898 году уроженец Австралии Освальд Столл (1866-1942), который занимался организаторской работой с 14 лет, объединил сеть мюзик-холлов “Эмпайр” с провинциальными сетями, созданными Эдвардом Моссом и Ричардом Торнтоном. В 1900 году Мосс построил свою огромную столичную диковину – “Ипподром”, где в возрасте 11 лет на сцене появился Чаплин; а в 1904 году Столл возвел свой флагман – “Колизеум”, где уже не суждено было появляться актерам вроде юного Чаплина. Эти крупные новые театральные сети ориентировались на семейную аудиторию, а это привносило в мюзик-холл опасную и, возможно, в итоге фатальную черту – респектабельность[85]. Апогеем этой эпохи стало эстрадное представление “Королевский приказ” в театре “Пэлас” 1 июля 1912 года. Одну из величайших артисток мюзик-холла, “вульгарную” Мари Ллойд, демонстративно исключили из состава выступавших, но, как заявила она сама,

“каждое выступление Мари Ллойд – это выступление по *приказу* британской публики”.

Этот момент ослепительной славы одновременно ознаменовал начало конца. Над приевшимся варьете стал одерживать верх новый стиль – ревю. А “движущиеся картинки” перестали быть забавной десятиминутной вставкой в программе мюзик-холла: для них уже строили отдельные дворцы. Пройдет еще десятилетие, и начнется массовая перестройка бывших мюзик-холлов в кинотеатры.

Его родители начинали в мюзик-холле в те годы, когда тот едва вышел из младенческой поры существования при тавернах; сам Чаплин и его брат Сидни попали туда уже в эпоху эдвардианского зенита. История артистической карьеры юного Чарльза Чаплина в мюзик-холлах явно требует того, чтобы ее переписали заново: в 2005 году А. Дж. Марриот выпустил исчерпывающее исследование сценических выступлений Чаплинов, основанное на документальных репортажах в прессе того времени[86]. Эта работа убедительно показывает, что сам Чаплин в различных автобиографических сочинениях – неважно, сознательно или нет, – неверно рассказывает о некоторых ключевых моментах мюзик-холльной поры своей жизни: в частности, о первых выступлениях с труппой Карно и о знакомстве с 15-летней актрисой Хетти Келли (воспоминания о которой, как романтическая химера, будут преследовать его всю оставшуюся жизнь). Кроме того, Марриот указывает на постоянное стремление Чаплина убавить себе год-другой, рассказывая о тех или иных событиях своей профессиональной жизни, – по-видимому, желая преувеличить представление о том, насколько рано в нем проснулся талант.

Однако в целом ход его актерской карьеры прослеживается достаточно хорошо. В декабре 1898 года – очевидно, благодаря заступничеству отца – Джон Уильям Джексон взял его в детскую труппу “Восемь ланкаширских парней”, исполнявшую песни с клогдансом (сельской чечеткой). Впервые он выступил с ними во второй день Рождества в 1898 году в пантомиме “Дети в лесу” на сцене Королевского театра в Манчестере. В течение двух следующих лет “Ланкаширские парни” выступали в Лондоне раз в неделю или даже чаще, поэтому Чаплин по собственному опыту знал “Оксфорд”, “Кентербери” и “Мидлсекс”, а также некоторые другие, более удаленные от центра столицы мюзик-холлы викторианской эпохи. В 1900 году на Рождество он играл кошку (или собаку – тут память иногда подводит его) в пантомиме “Золушка”, которая шла во второй части праздничной программы

в новом “Ипподроме” Мосса[87].

После этого мальчик, насколько мог, еще два с половиной года перебивался случайными заработками, а потом набрался смелости и летом 1903 года пришел в театральное агентство Блэкмора. И был немедленно вознагражден: ему досталась роль в пьеске “Джим – приключения кокни”, которая продержалась на сцене совсем недолго, а сразу после этого начал играть пажа Билли в гастрольном спектакле “Шерлок Холмс”, поставленном американской театральной звездой Уильямом Х. Джиллетом. Отдыхая в промежутках между гастролями, он играл эту роль в течение двух с половиной лет. За это время состоялись три гастрольных турне по театрам Северной Англии, и два месяца пьеса шла в престижном театре герцога Йоркского. Роль Холмса исполнял сам Джиллет[88].

Таким образом, к этому моменту уже пять лет никто из семейства Чаплинов не работал в мюзик-холлах (Чарльз-старший умер в мае 1901 года). Однако в марте 1906 года Чарльз и его единоутробный брат Сидни (который иногда играл вместе с ним в “Шерлоке Холмсе”), поступили в труппу Уола Пинка, исполнявшую комедийные скетчи, и получили роли соответственно паяльщика и плотника в пьесе “Ремонт” про команду рабочих-неумех, делающих ремонт в доме. Через восемь недель Чарльз ушел оттуда в юношескую труппу Гарри Кейдла “Цирк Кейси” и в 17 лет сделался там самым ярким исполнителем, пародируя “электрического волшебника” доктора Уолфорда Боуди, сэра Герберта Бирбома Три и героя популярной драмы “Дик Турпин”.

Сидни продолжал играть в “Ремонте” еще шесть недель, а 9 июля 1906 года его взял к себе в труппу Фред Карно, виднейший в Британии импресарио, работавший с комиками. Он управлял сразу несколькими комедийными труппами, чьи выступления пользовались у публики бешеным успехом. Подписав контракт, Сидни уже через три недели отправился в длительное турне по Северной Америке, а по возвращении домой в январе 1908 года убедил Карно устроить просмотр для Чарльза. 21 февраля младший Чаплин, в свой черед, подписал контракт с компанией Карно. После первых шагов (которые, возможно, были не такими уж уверенными, какими их расписывает сам Чаплин в “Моей биографии”), начиная с этой поры и вплоть 29 ноября 1913 года, когда он покинет эту театральную компанию в Канзас-Сити, его актерская карьера неуклонно взлетала.

Таким образом, около десяти из пятнадцати лет, с 9 до 24 лет, он работал в британских мюзик-холлах и в американских водевилях. Вместе с труппой “Восемь ланкаширских парней”

Чаплин в разное время попадал на ту же сцену, в ту же вечернюю программу, где выступали тогдашние легендарные звезды: Мари Ллойд, Дэн Лино, Джордж Роби, Брэнсби Уильямс, Гас Элен, Веста Тилли, Юджин Страттон, Дж. Чиргуин. Как ни досадно, но приходится признать, что Чаплин почти патологически отказывался выражать признательность тем людям, которые содействовали его карьере или как-то еще повлияли на него[89]. Проницательный Фрэнсис Уиндем, который познакомился с Чаплином, когда тот писал “Мою биографию”, заметил, что “этот богатый, знаменитый и состоявшийся человек, которого именно таким видит весь мир, до сих пор считает себя жертвой, на всю жизнь искалеченной ранними катастрофическими потрясениями”[90]. Возможно, это была некая психологическая защита, жизненно необходимая Чаплину, чтобы не потерять уверенности: он всегда убеждал себя в том, что поднялся из нищеты и ничтожества, воспарил к мировой славе и всенародной любви сам, без посторонней помощи. Из всех великих актеров, которых он видел на сцене в детстве и юности, он называет лишь одного человека, вызывавшего у него абсолютное и безоговорочное восхищение. Это был испанский клоун Марселин, у которого он и научился начаткам комического ремесла в 1900 году, в “Ипподроме”. Этому забытому теперь, но безусловно талантливому клоуну в чаплиновской “Моей биографии” посвящены целых две страницы.

А. Дж. Марриот проницательно подметил:

> В своих сочинениях Чаплин редко упоминает кого-либо из звезд мюзик-холла, которых он видел на сцене, а если и упоминает, то, как правило, не для того, чтобы воздать им должное. В своей автобиографии 1964 года самый длинный перечень актеров, о которых он рассказывает, – это перечисление застрелившихся комиков. Таким образом, он как бы перечеркивает всю их сценическую карьеру, предпочтя сразу сообщить нам, каким образом они ее завершили[91].

В автобиографии Чаплина ни словом не упомянуты ни Гарри Лодер, ни Джордж Роби, хотя с обоими он поддерживал вполне дружеские отношения уже в те годы, когда работал в кино. Правда, он откровенно восхищается Брэнсби Уильямсом, который так хорошо изображал персонажей Диккенса, что вызвал у него желание подражать ему, а потом побудил взяться и за самого Диккенса (Чаплин читал и перечитывал его всю жизнь). В остальном он ограничился замечанием: “Из многих артистов, которых я видел в детстве, мне запомнились не те, кто

пользовался большим успехом у публики, а те, кто за кулисами вел себя не как другие". Из них он упоминает комика и жонглера Зармо (который, как мы увидим, вдохновил один из эпизодов в повести "Огни рампы") и братьев Гриффитов – комиков, исполнявших номер на цирковой трапеции.

О двух величайших артистах той эпохи Чаплин сообщает нам лишь, что Мари Ллойд "удивительно серьезная и добросовестная артистка", и рассказывает: "Я во все глаза смотрел на эту миниатюрную толстушку, нервно шагавшую взад и вперед за кулисами. Перед выходом она бывала раздражительна и подавлена, но стоило ей выйти на сцену, и она сразу успокаивалась и держалась весело и непринужденно". Еще более уклончиво он высказывается о Дэне Лино:

> Дэн Лино был, по-моему, самым великим английским комиком после легендарного Гримальди. Хотя мне не пришлось видеть Лино в расцвете его славы, он мне запомнился скорее характерным актером, чем комиком. Мать мне рассказывала, что типы лондонских низов в его изображении получались трогательными и симпатичными.

Однако исследование, проведенное А. Дж. Марриотом, обнаружило, что "Восемь ланкаширских парней" выступали в одной программе с Лино в течение 15 недель в 1900 году, а в ту пору Лино как раз находился в самом настоящем расцвете славы.

Это странное желание как будто в упор не замечать актеров можно заметить и в "Огнях рампы". Там в мюзик-холлах нам даже мельком не удается увидеть других актеров, кроме Кальверо, – за исключением Терри и статисток из кордебалета, мимолетного партнера Кальверо по бенефису (Бастера Китона), да еще двух актеров в гримерной "Мидлсекса", которые уже собираются уходить. На многочисленных промежуточных стадиях – от первых черновиков повести "Огни рампы" до законченного фильма – появляется или хотя бы упоминается несколько реальных исторических лиц, выступавших в мюзик-холлах, но в итоге никто из них не попадает в окончательный вариант фильма. Двое остаются лишь в побочных репликах съемочного сценария. Терри читает Кальверо вслух газетную заметку о Занцигах – супругах, умеющих читать мысли на расстоянии[92]. Кальверо скептически замечает: "Однажды он у меня на глазах отправлял жене телеграмму".

Из первого разговора Кальверо и Терри, когда они только познакомились, остается неясно, то ли имя Жене [*Jenet*] – просто ошибка, то ли это попытка слегка изменить имя еще живой в пору

создания фильма Аделины Жене [*Genée*] (1878-1970). Величайшая прима-балерина “Эмпайр”, Жене оставалась непревзойденной лондонской танцовщицей в течение десятилетия, начиная с 1897 года. А значит, тут выходит небольшая хронологическая нестыковка: Терри рассказывает, что выступала ее дублершей, но в действительности она была бы в те годы чересчур юной для этого: ведь действие происходит в 1914–1915 годах, и Терри тогда лишь чуть-чуть за 20.

В самом раннем черновике сценария “Огней рампы” (но не в окончательном съемочном варианте) Кальверо встречает великого жонглера Поля Чинквевалли (Чинквальвале) на репетиции, а потом у себя в гримерной – уже после выступления Поля. Реальный же Чинквевалли (1859-1918) явно заразил Чаплина страстным стремлением к совершенству.

> Тренировки обязательны даже для самого ловкого жонглера. Если я устрою себе месячный отпуск и все это время не буду отрабатывать некоторые трюки, то потом мне понадобится тренироваться, наверное, целый год, прежде чем я снова смогу выступать перед публикой. Лично я упражняюсь ежедневно, не менее трех часов в день[93].

Его звали Эмиль Отто Леман-Браун (а может быть, и проще: Пауль Кестнер), он родился в польском городке Лешно и в младенческом возрасте переехал вместе с семьей в Берлин. Уже в школьные годы он был талантливым гимнастом, а впервые выступил перед публикой в 14 лет в Одессе. После серьезного несчастного случая с трапецией[94] он решил стать жонглером и добился в этом искусстве непревзойденного мастерства. Хотя он носил трико, которое называлось тогда “леотаром” в честь придумавшего такой костюм французского акробата Жюля Леотара, Чинквевалли получил прозвище “жонглера-джентльмена”, потому что жонглировал он самыми обычными предметами – тарелками, стаканами, вениками, бритвами, зонтиками, бочками, яйцами и даже клочками бумаги: он обладал феноменальной способностью контролировать полет и падение предметов любого веса и размера. Чинквевалли был небольшого роста, но очень силен: в одном из своих прославленных фокусов он жонглировал ванной и ловил затылком чугунный шар, весивший 20,4 кг. Он умел проделывать несколько трюков одновременно – обеими руками и головой. Один из его фокусов заключался в следующем: он зубами удерживал в равновесии своего ассистента, сидевшего на стуле за столом (общий вес составлял больше 82 кг), одновременно беспечно жонглируя

тремя мячами.

> Есть одна вещь, которую должен видеть и понимать современный жонглер, а именно: он должен не только удерживать внимание публики, но и забавлять ее. В последние годы я всегда привношу элементы юмора в свои номера, придумывая что-нибудь смешное, хотя от этого сами фокусы становятся намного труднее[95].

Последние годы жизни Чинквевалли оказались неблагополучными. Поскольку его считали немцем, он стал жертвой ксенофобии, разыгравшейся в военную пору, а после 1915 года он покинул сцену и умер в Брикстоне в 1918 году в возрасте 56 лет.

В эпизоде сценария, где появляется жонглер Поль Чинквальвале, рассказывается, что тот наконец-то исполнил на публике – в честь Кальверо – тот фокус, который отрабатывал уже семь лет. Но публика осталась равнодушной: фокус выглядел чересчур простым. Тогда Кальверо сказал, что нужно нарочно промахнуться, чтобы фокус показался трудным. На это, грустно возразил Чинквальвале, уйдет еще семь лет тренировок. Однако в “Моей биографии” Чаплин рассказывает практически ровно ту же самую историю, только про другого жонглера – Джозефа Зармо:

> Жонглер Зармо каждое утро неизменно являлся в театр к открытию и часами тренировался. Мы видели, как он за кулисами балансировал биллиардным кием на подбородке и, подбросив биллиардный шар, ловил его на кончик кия, затем подбрасывал другой шар и старался поймать его на первый шар, но тут его часто постигала неудача. Он рассказал мистеру Джексону, что отрабатывал этот номер четыре года и в конце недели собирается впервые показать его публике. В тот вечер мы все стояли за кулисами и смотрели на него. Он выполнил номер великолепно: с первого раза, подбросив шар, поймал его на кончик кия, затем, бросив второй шар, поймал его на первый. Но аплодисменты были довольно жидкими. Мистер Джексон часто рассказывал нам потом, как в этот вечер он сказал Зармо: “Вы слишком легко проделываете ваш номер, надо уметь его подать. Лучше несколько раз промахнитесь, а уж потом сделайте как надо”. Зармо рассмеялся: “Я еще недостаточно набил руку, чтобы позволить себе промахнуться”.

Наверняка Чаплин выбрал для “Огней рампы” имя Чинквевалли, потому что это легендарное имя еще многие помнили, а вот про Зармо (1868-1943) уже успели забыть. А между тем подход Зармо к работе – его способность творить комедию из самых обыденных вещей, как, например, его “фантазия” (см. ниже) подать свой номер как сценку в закусочной с бесплатным обедом, – обнаруживает много общего с методами самого Чаплина. Ни в одной истории мюзик-холла этот артист даже не упоминается, но поскольку Чаплин явно выделял его среди других и особенно им восхищался, пожалуй, уместно будет рассказать здесь кое-что о его биографии и характере творчества.

Джозеф Зармо и его братья Гектор и Лорейн были учениками акробата Замесу, который, в свой черед, был учеником акробата-наездника и основателя английского конного цирка Эндрю Дюкроу. Как и Чинквевалли, Джозефу пришлось переквалифицироваться из акробатов в жонглеры в результате несчастного случая. Выполняя с раннего возраста чересчур сложные акробатические трюки, Джозеф быстро искалечил свое еще не сформировавшееся тело, после чего провел два года прикованным к кровати. И вот, лежа ничком в постели, он научился жонглировать. Поправившись (и будучи еще подростком), он придумал эксцентричный жонглерский номер “вверх ногами”. Хотя он предпочитал более традиционный метод и надеялся, что “старый стиль когда-нибудь опять станет новым”, он сознательно шел на уступки вкусам широкой публики:

> “Старомодные песни и танцы уже не ценятся. Публика требует чего-то нового и необычного. Ей надоели ловкие циркачи в трико с блестками, которые вытворяют чудеса с жезлом и шаром: она хочет смотреть на лоточника, жонглирующего репой”.

> Первым отступлением Зармо от старого стиля было то, что он показывал свои фокусы, стоя на голове. В этом трюке сохранились отголоски его давних достижений: в детстве он залезал на шест, упиравшийся в пояс его старшего брата, а потом переворачивался и на вершине шеста становился на голову. Исполнителей этого трюка называли “шестовиками”. Но теперь Зармо больше не карабкался на шесты. Бутылка из-под шампанского оказалась более удобным и менее опасным снарядом. Он не собирается рисковать собой безвозмездно и заявляет, что может заработать не меньше денег, выступая на

высоте всего шести футов, чем заработал бы на высоте шестидесяти. Ему задают вопрос: а хорошо ли вот так стоять на голове? Есть профессиональное поверье, что артисты, стоящие на голове, рано или поздно сходят с ума. Мистер Зармо говорит, что иногда во время ежедневных тренировок ему случалось стоять на голове – с перерывами – по семи часов. По его мнению, нельзя было стоять так более получаса подряд. Разумеется, к голове приливает кровь, и глаза начинают выпучиваться. Публике кажется, что ему больно, а это делает сам его номер менее приятным для зрителей. Но Зармо придумал, как не выглядеть в глазах публики страдальцем и не отпугивать ее: он накладывает на лицо гротескный грим. Мистер Зармо отказался от трико с блестками. Иногда он появляется в образе уличного торговца овощами и жонглирует корзинкой и ее содержимым, а в завершение номера исполняет песенку, кувыркается и танцует. Он говорит, что сейчас публика не ценит подлинное мастерство: ей больше нравятся всякие нелепицы. И приводит пример. За десять лет непрерывных тренировок мистер Зармо в совершенстве научился жонглировать восемью шарами из слоновой кости одновременно. Это чрезвычайно сложный фокус, но ему не удается сорвать и жалкой доли тех аплодисментов, которыми зрители награждают нехитрый комический трюк, когда в воздухе летают, скажем, печеная картофелина и связка сосисок. У мистера Зармо припасено много фантазий. Он задумал во время очередного короткого турне по Америке оформить сцену в виде закусочной с бесплатными обедами и, разыгрывая капризного посетителя, жонглировать всякими блюдами, выставленными в баре. Поскольку в Англии подобных заведений, предлагающих бесплатные ланчи, нет, Зармо не уверен, что здесь публика оценит такой номер. Но можно использовать похожую идею – использовать в фокусах самые обычные предметы, а не устаревший цирковой

реквизит. […]

Мистер Зармо показывает любопытный результат своей странной привычки подолгу стоять вверх ногами. У него на голове, поросшей густыми от природы волосами, образовался абсолютно голый кружок – вроде тонзуры[96].

Одна из причин, почему слава Зармо так быстро потускнела в Британии, возможно, кроется в том, что значительная часть его выступлений происходила в Америке, – и потому его часто даже считали американцем. Именно оттуда он привез особенно цветистый и кричащий – заокеанский – стиль оформления афиш:

ДЖОЗЕФ Н. ЗАРМО
ДЖОЗЕФ Н. ЗАРМО
ДЖОЗЕФ Н. ЗАРМО
Гениальный и вдохновенный жонглер,
Единственный изобретательный жонглер,
Единственный жонглер, стоящий вверх тормашками,
Признанный величайшим из всех жонглеров,
Не знающий соперников ни в прошлом, ни в настоящем!
Однажды увидев выступление ЗАРМО,
вы никогда его не позабудете!

Иногда он добавлял в текст афиши какие-нибудь другие характеристики: “Сумасшедший жонглер”, “Единственный говорящий жонглер” и “Настоящий еврейский жонглер”. При этом в жизни он был скромен – во всяком случае, не ставил себя выше, чем Чинквевалли:

> Он утверждает, что отнюдь не самые выдающиеся, а, напротив, самые посредственные исполнители побуждают новичков вступать в ряды жонглеров. Ступайте и посмотрите, скажем, представление Чинквевалли, – и вы решите, что вам никогда в жизни не подняться до высот этого гения. Но посмотрите выступление какого-нибудь захудалого циркача – и вас сразу же одолеют тщеславные мысли, что, может быть, и у вас когда-нибудь получится нечто подобное.

Возможно, Зармо и его братья послужили одним из источников вдохновения для сцены, которая оставалась в “Огнях рампы” (несмотря на неочевидность ее значимости) почти до самого конца: ее даже отсняли – и выбросили лишь при окончательном редактировании фильма. Этот эпизод шел прямо перед выходом Кальверо на сцену в вечер его бенефиса. На сцене выступает труппа немецких акробатов. Самый младший мальчик допускает промах, и трюк приходится повторять. Когда они

уходят со сцены, хозяин труппы несколько раз шлепает мальчика, приговаривая, чтобы тот не смел плакать, потому что представление продолжается.

Это – рудименты того сюжета, который Чаплин вынашивал еще с 1930-х годов, когда он даже делал предварительные наброски к фильму о мальчиках-акробатах из труппы Ганольфа. В этой истории старый герр Ганольф – деспот, который бьет мальчиков, если те допускают ошибки, но заставляет их улыбаться и разыгрывать веселье на сцене.

Этот замысел, несомненно, очень занимал Чаплина, раз он возвращался к нему позже – в двух недатируемых рукописях, сохранившихся в архиве. В одной рукописи фигурируют “Прыгуны Фрейлеры”, которыми помыкает герр Фрейлер[97], “простодушный силач, почти лишенный чувства юмора … старательный и помешанный на дисциплине”. В другом варианте труппой управляет мистер Пикерлили, чья настоящая фамилия – Бергман; это человек, “собственными плечами ощутивший всю тяжесть жизни”. Несмотря на ряд расхождений, во всех трех версиях истории кульминация одинаковая: это момент, когда управляющий много раз шлепает маленького мальчика, оступившегося на сцене, и велит ему молчать. Этот стойкий мотив, неизменно всплывавший в различных версиях сюжета, наверное, и объяснял, почему Чаплина так завораживала история про акробатов: он как нельзя нагляднее демонстрировал, что искусство зачастую требует жестокой, причиняющей боль дисциплины. Ганольф “был жесток по натуре, но не был лишен достоинств: иначе бы он никогда не создал одно из лучших шоу на сцене… Долгие часы пытки и муштры, которую мальчикам приходилось проходить под руководством Г., были той ценой, которую они платили за свою ловкость и акробатическое мастерство”. А Фрейлер, при всей своей грубости, “любил свое ремесло. Шесть дней в неделю он заставлял свою труппу тренироваться за кулисами по два часа каждое утро… Это была пускай и нелепая, но по-своему героическая фигура в мире водевиля с его кочевой жизнью”. Для Бергмана же “все было очень серьезно и сложно, ко всему следовало подходить крайней дисциплинированно. Разумеется, Бергман, несмотря на такую хмурость характера, любил свою «профессию»… По три дня в неделю он заставлял мальчиков приходить в театр и тренироваться… Бергман всегда стоял рядом, у края сцены, когда шло представление… Он сам мог бы заменить любого из старших членов труппы”. Читая такое, невозможно не вспомнить об одержимости самого Чаплина, который всегда дотошно вникал в

малейшие подробности воплощения собственных замыслов. “Я сам знаю, – говорил он Генри Грису, – я неисправимый перфекционист”. Он как будто оправдывался. “Но я ничего не могу с этим поделать. Для меня важна каждая деталь, пускай даже публика ее совсем не заметит, – а так, скорее всего, и будет”.

Возможно, одним из источников этих историй про акробатов послужили детские воспоминания Зармо, который как-то раз делился ими с репортером “Эры”: “Замесу был очень строгим учителем и навязывал нам суровую дисциплину, иногда подкрепляя ее кнутом. Но мальчики все равно любили его и очень горевали, когда он умер…” Братья Зармо, Гектор и Лорейн, продолжавшие выступать с комедийным акробатическим представлением “Самые удивительные карусели в мире” и получавшие ангажементы в “Альгамбре” и “Хрустальном дворце”, высказывались об этом более осторожно. Когда корреспондент “Эры” спросил их в 1891 году, жестоко ли обращаются наставники с юными акробатами, они ответили: “Вовсе не обязательно и не повсеместно… хотя, конечно же, изредка попадается особенно жестокий человек и среди тренеров, как бывает и в любой другой профессии”.

Как мы еще увидим, Чаплин, похоже, был очень хорошо знаком с историей и деятельностью театра “Эмпайр”, хотя сам никогда там не выступал. Возможно, знал он и о том, что в 1894 году, обосновывая свое мнение, что театру следует отказать в продлении лицензии, миссис Лора Ормистон Чант рассказывала об одном чрезвычайно возмутившем ее номере, который пользовался в ту пору огромной популярностью. Это был номер семьи Шафферов[98],

> труппы акробатов, в числе которых есть совсем маленькая девочка, лет, наверное, десяти. Обращение, какому она подвергается со стороны других акробатов, вызывало у миссис Чант безмерное и гневное негодование. Девочка стояла на голове, раскинув ноги в стороны; мужчины хватали ее за пятки, крутили ее в воздухе и “подбрасывали над сценой”. Как рассказывала позднее миссис Чант Театральному комитету, такое обращение, по ее мнению, “идет вразрез с приличиями, с чувством справедливости и даже с самим понятием обыкновенной доброты”[99].

Эта труппа пользовалась невероятным успехом и постоянно гастролировала, так что вполне вероятно, что “Восемь ланкаширских парней” время от времени сами сталкивались с

ними, попадая в одну программу. Конечно же, реальный мистер Шаффер обнаруживал сильное семейное сходство с вымышленными Ганольфом, Фрейлером и Бергманом. Корреспондент “Эры”, бравший интервью у директора труппы у него дома, в квартире, выходившей окнами на Лестер-сквер, счел его весьма обаятельным человеком. Непрерывно попыхивая сигарой в пенковом мундштуке, он с гордостью показывал журналисту свой “пугающий запас пистолетов и винтовок… Мистер Шаффер, наверное, очень любит стрелять по яблокам, кладя их на головы маленьких ангелочков…” Журналист с удовольствием воспроизводил речь венгра, говорившего по-английски пусть и неуверенно, зато очень энергично:

> Все, что я показываю в “Эмпайр”, – вы увидите, что я показываю в двадцать раз больше, если окажете мне честь и посетите мое представление на континенте. Здесь мне не разрешают ничего делать – совсем ничего. Зачем в “Эмпайр” столько людей, если есть я? Не понимаю. Я выхожу на сцену всего на минуту, а потому я ухожу, чтобы тут плясали собачки или еще что-нибудь в этом роде. Ведь я мог бы давать хорошее развлечение – на целый вечер! Так я и делаю на континенте. По-моему, очень жалко тратить столько денег на всех этих других артистов, когда есть труппа Шафферов, правда? Вы мне хорошо платите здесь, в Англии. Поэтому я сюда и приезжаю. Но вы мне не даете заработать столько денег, сколько я заслуживаю! Я же артист – да-да, и я жажду славы. А те люди, которые видели меня на континенте, увидят меня здесь и скажут: “Нет, это не наш Шаффер. Фу!”[100]

Мистер Шаффер сетовал на “отношение английских властей к юным акробатам” и приходил в ярость от того, что они запретили выступать самому младшему ребенку в труппе, который уже привык участвовать в “корриде” с “громадным, очень дорогим и идеально вышколенным датским догом”. В результате, заявлял мистер Шаффер, разочарованный мальчик каждый вечер стоял за кулисами и плакал, потому что его братьям на сцене аплодировали, а ему – нет. Труппа Шафферов состояла из отца, сыновей, родственников и учеников. Замечательной уликой, указывающей на то, что именно Шафферы могли послужить толчком для постоянно всплывавшей у Чаплина темы мальчика-акробата, служит рисунок, набросанный на оборотной стороне одного из машинописных листов с черновиком повести “Огни рампы”: этот набросок поразительно

напоминает единственный известный фотоснимок, запечатлевший номер Шафферов “Пирамида из людей”.

Наконец, Чаплин, разумеется, мог черпать материал и из собственных воспоминаний о той поре, когда он выступал в труппе Джона Уильяма Джексона “Восемь ланкаширских парней”: достаточно хотя бы такой детали, что и в составе “Парней”, и в его вымышленных труппах присутствовала девочка. Правда, мистера Джексона никак нельзя было бы назвать тираном: самые страшные зверства, какие он себе позволял, заключались в том, что он щипал мальчиков за щеки, чтобы те казались румяными без накладного грима, и корчил им рожи из-за кулис (как делал и герр Ганольф), чтобы они почаще улыбались публике.

Самый интригующий персонаж – это Клавдий, безрукий человек-диковинка, который в итоге исчез из “Огней рампы”, но еще присутствовал в законченной версии фильма, когда шли премьерные показы. В данном случае мы можем совершенно точно сказать, кто послужил его реальным прототипом – выдающаяся и очень популярная личность, выступавшая в британских мюзик-холлах на протяжении всей сценической карьеры Чаплина. “Я знаю одного человека, – говорит Кальверо, – у него нет рук. И он играет скерцо на скрипке – играет пальцами ног”. Такие безрукие люди из века в век зарабатывали на жизнь тем, что показывали себя за деньги, демонстрируя какие-нибудь удивительные навыки. Многие жизнерадостно бренчали пальцами ног на банджо или гитарах: одним из таких музыкантов был Ральф Р. Майерс (1911-1986), который прославился, выступая по американскому радио (хоть это кажется немного парадоксальным) в 1940-е и 1950-е годы. Однако единственным безруким человеком, который когда-либо решился стать и стал скрипачом – причем виртуозным, – был Карл Герман Унтан, родившийся без рук в Зоммерфельде, в Восточной Пруссии, 5 апреля 1848 года. Отвергнув предложение сердобольной акушерки удушить новорожденного уродца, его отец, учитель по профессии, с тевтонской твердостью начал воспитывать сына так, чтобы в дальнейшей жизни тот мог полагаться во всем на себя. Со временем его пальцы ног приобрели такую же ловкость, какая свойственна пальцам рук нормальных людей, а все тело сделалось гибким, как у тех акробатов, которых называют “людьми-змеями”: например, он запросто слизывал варенье с пальцев ног или застегивал пуговицы на брюках. В два года он уже самостоятельно ел, а к десяти выучился играть на скрипке, которую привязывал к табуретке. В 18 лет он окончил консерваторию, где проучился два года, и вскоре начал выступать

в симфонических оркестрах. По-видимому, Унтан был действительно чрезвычайно талантливым музыкантом, однако в сольных выступлениях он старался, что называется, показать товар лицом. Рассказывали, что он нарочно портил одну струну на своем инструменте и во время концерта она лопалась. Так у него появлялась возможность демонстрировать необычайную ловкость: он заменял негодную струну на новую и настраивал ее, – разумеется, пальцами ног. У него был изысканный почерк, он быстро печатал на машинке, он научился плавать и ездить верхом. Естественно, Унтана соблазнила водевильная карьера (ведь у него имелись дополнительные навыки: он играл на корнете и стрелял из снайперской винтовки, держа ее ногами). Английское издание его автобиографии “Ногопись” (*Das Pedescript,* 1925) вышло под измененным названием “Безрукий скрипач, ногопись” и подзаголовком-разъяснением “История жизни одного водевилиста”.

Начиная с 1870 года Унтан регулярно приезжал в Британию – как правило, на два месяца зимнего сезона. Его гастроли обычно ограничивались лучшими провинциальными мюзик-холлами, особенно на севере страны: возможно, он сознавал, что в Лондоне публика быстро пресытится его необычными выступлениями. Однако в ноябре 1888 года он выступил в мюзик-холле Форстера – в одной программе с Чарльзом Коберном и 18-летней Мари Ллойд, в январе 1892 года – в “Трокадеро”, в один вечер с атлетом-силачом Сэндоу, Гасом Эленом и Бесси Беллвуд, а под новый 1899 год – в “Эмпайр” на Нью-Кросс. Вышедший в “Эре” обзор, рассказывавший о выступлении Унтана в стратфордском “Эмпайр” в январе 1900 года, свидетельствует о том, что спустя три десятилетия публика все еще очень ценила этого артиста.

> Гвоздь программы, мистер К. Г. Унтан, которого справедливо называют “безруким чудом нашего времени”, для начала сообщает публике, что никогда не страдал от отсутствия рук, поскольку родился без них, а нижними конечностями пользовался с полутора лет. Он демонстрирует свои способности музыканта, играя на скрипке и на корнете, и вызывает у зрителей огромный восторг, когда вынимает из кармана портсигар и протягивает другу сигарету. Он очень ловко играет в карты – и тасует колоду, и сдает. Вытаскивает пробки из бутылок, как завзятый выпивоха. Под конец своего замечательного представления он показывает мастерство в меткой стрельбе, отстреливая горящий кончик сигары, которую держит в руке его ассистент.

В числе прочих эффектных трюков, рассчитанных на публику, в мае 1889 года Унтан вступил в состязание с чемпионом по плаванию, “профессором” Джеймсом Финни. Заплыв состоялся в Сандерлендских банях, а 27-летнему Финни (он был на 14 лет младше Унтана) связали руки за спиной. Унтан проиграл в этом заплыве на 20 дистанций. Будучи хорошо известной и популярной фигурой в британских мюзик-холлах, он активно поддерживал Благотворительный фонд мюзик-холлов, а в сентябре 1900 года его избрали в комитет Железнодорожного общества артистов мюзик-холла. В том же году он написал статью для одного немецкого журнала о прошлом и настоящем английских мюзик-холлов, где похвалил за прекрасную организацию “Мосс” и “Торнтон” на севере Англии.

Кроме того, Унтан недолгое время снимался в кино – в ту самую пору, когда предположительно происходит действие в “Огнях рампы”. Однажды в трансатлантическом путешествии он познакомился с писателем Герхартом Гауптманом, нобелевским лауреатом, и произвел на него неизгладимое впечатление. Позже Гауптман написал роман “Атлантида”, один из героев которого – Артур Штосс – списан с Унтана. В 1913 году, когда Август Блом снимал в Дании фильм по этому роману, в контракте Гауптман особо оговаривал, что Штосса должен играть Унтан. Через год он появился в другом фильме – “Человек без рук” Фрица Бернхарта. В обеих картинах он фигурировал под именем Чарльза Унтана.

В годы Первой мировой войны он оставался в Германии, и ему поручили работать с искалеченными солдатами. Неудивительно, что он выступал против протезов, хотя, конечно же, он не мог передать взрослым людям, внезапно потерявшим конечности, все свои многочисленные навыки, приобретенные за семьдесят лет. Однако, судя по рассказам, его присутствие очень вдохновляло этих людей, внушая им ту же мысль, которую выражал девиз Унтана, предпосланный им своей автобиографии: “Там, где есть воля, всегда найдется выход”. Позднее Унтан, женатый на чешской певице Антонии Феште, эмигрировал в США и в итоге принял американское гражданство. Он скончался в 1929 году в возрасте 81 года.

Неизвестно, встречался ли Чаплин когда-либо с ним лично. Но можно не сомневаться, что он много слышал об Унтане, и, несомненно, его очень привлекала личность этого одаренного, культурного и непобедимого человека. Единственная странность заключалась в том, как он описывает Клавдия (Чечилия Ченчарелли указывает на то, что так же звали дядю Калигулы – “весьма образованного человека, которого по причине физических уродств держали подальше от чужих глаз, чтобы

избежать позора и огласки”): это был “приземистый, уродливый человек с бочкообразной грудью, безрукий от рождения. У него было совершенно гладкое, безволосое лицо и жидкие, мышиного цвета волосы на голове”. Реальный Унтан выглядел совершенно иначе – симпатичный светловолосый мальчик, который потом (если верить его портретам) вырос в несколько более грузного мужчину с приятным румяным лицом и рыжеватыми волосами. Похоже, Чаплин решил объединить в своем выдуманном персонаже двух разных прототипов – знаменитого безрукого виртуоза и “человека-лягушку” Гилберта, которого ему однажды показали в доме шахтера в Тонипенди, когда он временно жил там, гастролируя с “Шерлоком Холмсом”:

> Получеловек – без ног, с огромной плоской головой, светловолосый, с мучнисто-белым лицом, большим ртом, запавшим носом и мощными, мускулистыми руками. На нем были фланелевые кальсоны с отрезанными штанинами – из дыр торчали десять толстых, похожих на обрубки пальцев.

Стэплтон Кент – семидесятилетний английский актер, довольно бесцветно сыгравший Клавдия в “Огнях рампы”[101], не отвечал ни первому, ни второму описанию. Окончательное подтверждение того, что прототипом Клавдия послужил Унтан, можно найти у самого Чаплина: в раннем черновике повести “Огни рампы” он упоминает о том, что Клавдий читает Декарта в немецком переводе.

Мистеру Постенту – владельцу и директору “Эмпайр” в “Огнях рампы” – досталось такое имя от Уильяма Постенса, молодого ассистента режиссера, работавшего с Уильямом Джиллетом. Постенс, который работал в театре герцога Йоркского в 1905 году, полюбился 16-летнему Чаплину своей добротой и обходительностью. Однако в характере этого персонажа слились черты двух выдающихся личностей, которые сыграли важную роль в истории мюзик-холла в XIX веке и еще продолжали свою деятельность, когда юный Чаплин только начинал актерскую карьеру. Одним из этих людей был Чарльз Мортон, который, как и вымышленный Постент, тоже не способен был уйти на покой.

> Праздновали открытие нового балета и его собственное возращение в театр. На шесть лет он отошел от дел: продал театр “Альгамбра” [*sic*] одной корпорации и жил в это время на юге Франции, а корпорация между тем разорилась. Теперь она продала ему театр за треть

той цены, за которую купила его сама.

Мистер Постент, владелец и управляющий театра “Эмпайр”, был крупный семидесятилетний мужчина с седыми волосами и розовым лицом, общительный, с грубоватыми манерами. Каждый вечер он надевал вечерний костюм и редко пропускал представление. Его всегда можно было видеть в бельэтаже, в зрительном зале часто слышался его хохот. Вкус его отличался крайностями: он любил и балет в самой классической форме, но питал пристрастие и к комедии самого низкого пошиба.

За Мортоном закрепилось почетное прозвище “отец мюзик-холла”. Он родился в 1819 году, занялся созданием развлекательных таверн, когда ему было чуть больше двадцати, но, в отличие от Постента, сам никогда, похоже, не пробовал удачи в качестве актера. Открыв “Кентербери”, построив “Оксфорд” и другие заведения в Лондоне и в США, он стал директором “Альгамбры” и изменил ее судьбу – не в последнюю очередь потому, что заложил там балетную традицию. Он вернулся туда вновь после того, как открыл театр “Авеню”; затем он переключился на “Тиволи” и, когда ему было уже за восемьдесят, возродил былую славу театра “Пэлас”, завлекая туда зрителей показом “живых картин” и демонстрацией фильмов компании “Байограф” об англо-бурской войне. Всего за неделю до смерти, настигшей его в 85 лет, Мортон работал, не ведая отдыха.

Братья Чаплины прекрасно знали о Мортоне, потому что в 1904 году Сидни отправил ему в театр “Пэлас” письмо, спрашивая, не может ли он предоставить работу его 15-летнему брату. Мортон лично написал ответ на фирменной бумаге театра “Пэлас”:

5 июля 1904 года

Уважаемый сэр!

У меня нет возможности предложить юноше ангажемент, посему не стану вас понапрасну обнадеживать.

Искренне ваш,

Чарльз Мортон

Постент вобрал в себя и некоторые черты Г. Дж. Хитченса (1844-1911), который был директором “Эмпайр” с момента открытия театра до самой смерти. Хитченс начинал карьеру банковским служащим, но потом стал гастролирующим актером и, наконец, взялся управлять театрами. Под его руководством

побывали “Принсесс”, “Фолли”, “Роялти”, “Глобус”, “Критерион” и “Стрэнд”, пока, наконец, он не осел в “Эмпайр”. Ролан Бельфор так описывал его обязанности:

> Должность мистера Хитченса ничуть не похожа на синекуру. Ему приходится работать не покладая рук, как американскому миллионеру. Он постоянно выискивает что-нибудь свежее, заманчивое, любопытное или необычное. Поиск новых талантов – его прямой долг и заветная цель, ради которой ему ничего не жалко. Его все время преследует жестокий вопрос: “Чем еще я могу увлечь и развлечь мою публику и при этом обойти соперников?” Вы только представьте, чем он занимается! Он быстро носится туда-сюда в поисках каких-нибудь блистательных новинок, заказывает декорации, слушает новую музыку для балета, изучает эскизы новых костюмов, обговаривает условия и подписывает контракты с выдающимися артистами, предлагает разные изменения, улучшения и сокращения в “номерах”, где требуются подобные поправки, следит за ростом или падением выручки, лично принимает важных персон, которые желают приобщиться к закулисным тайнам “Эмпайр”, умиротворяет влиятельных акционеров, а порой даже их жен и дочерей! Трудам его нет конца и краю. И, оставляя в тени все эти непрестанные труды, он ни на минуту не прекращает думать о том, как обновить, обогатить, разнообразить представления, чем еще поразить и очаровать Лондон, как создать такое зрелище, чтобы на него слетелись все изощренные ценители и любители удовольствий из Вест-Энда. Что представлял бы собой этот район столицы после восьми часов вечера, если бы не “Эмпайр”? Да и сам Лондон уже нельзя было бы назвать Лондоном, если бы вдруг не стало “Эмпайр”![102]

Хитченс умер 8 февраля 1911 года, а 16 марта “Эмпайр” устроил благодарственное представление в честь его вдовы. На обложке нарядной программы этого мемориального концерта, оформленной художником К. Вильгельмом, красовались названия 28 лучших балетов, поставленных в театре и имевших громкий успех. Внутри программы спрятан строгий призыв к публике, который очень похож на ворчливые реплики Фреда, ассистента режиссера из “Огней рампы”, когда представление затягивается, а публика все продолжает вызывать Кальверо: “Публику настоятельно просят не кричать «бис». Время программы

ограничено и не позволяет повторных выступлений”.

Кальверо и Тереза – слишком оригинальные образы, чтобы искать для них реальных прототипов среди людей из мюзик-холльной среды, которых знал Чаплин, однако некоторые источники влияния все же можно обнаружить. Ближе к началу “Моей биографии” Чаплина есть отступление, где он перечисляет английских комиков, совершивших самоубийство из страха перед неудачей: кумир его юных лет, Марселин (1873-1927); Т. Э. Данвилл (1870-1924), который однажды, войдя в бар, услышал, как кто-то сказал про него: “Этот уже сошел”; Марк Шеридан (1867-1918), застрелившийся в городском парке Глазго, “потому что тамошние зрители принимали его недостаточно хорошо”, и Фрэнк Койн (1867-1906), который перерезал себе горло в приступе депрессии. Однако сам Чаплин писал, что идея “Огней рампы” возникла у него благодаря судьбе американского комика Фрэнка Тинни (1878-1940), которого он увидел, когда впервые побывал в Нью-Йорке:

> Я снова увидел его на сцене несколько лет спустя и был потрясен: муза комедии покинула его. Тинни был так неловок на сцене – я не мог поверить, что это тот же актер. Именно эта перемена в нем подала мне впоследствии идею “Огней рампы”. Мне хотелось понять, каким образом Тинни мог потерять живость и уверенность в себе. В “Огнях рампы” причиной была старость. Кальверо постарел, стал чаще заглядывать себе в душу, глубже ощущать свое человеческое достоинство, и это разлучило его с публикой – пропала легкость непосредственного общения[103].

Сценическая манера речи и песенки Кальверо очень напоминают стиль Джорджа Бастоу (1871-1941), который прославился своими номерами “Галопирующий майор” и “Рыжий капитан”. Есть еще одна странная ремарка, которую отпускает Кальверо в первом черновике киносценария, когда представляется Терезе как “Кальверо де Монтель”. Возможно, тут почему-то всплыло имя Эдварда де Монтеля, который вообще-то был театральным агентом и управляющим, однако в ту пору, когда Чаплин выступал в труппе “Восемь ланкаширских парней”, гастролировал по мюзик-холлам со своими кинокартинами, называвшимися то “Иконографами”, то “Эраграфами”. Еще одна ниточка связывает Кальверо с маленьким Чарли Чаплином: в раннем черновике сценария написано, что номер Кальверо следует сразу за дрессированными слонами Локхарта, – а это был

тот самый номер, за которым в 1900 году шла постановка “Золушки” на рождественском представлении в “Ипподроме”.

Как мы знаем из повести “Огни рампы”, Терри в 1914 году было 19 лет, значит, она родилась в 1895 году. Таким образом, она – почти ровесница Филлис Беделлс (1893-1985). Эта параллель поразительна, хотя, наверное, всего лишь случайна. Беделлс поступила в балетную труппу “Эмпайр” в 1907 году, а в 1914 году стала первой английской прима-балериной, успев поучиться у Больма, Чекетти и Павловой. Наряду с Аделиной Жене, она была одной из основательниц Королевской академии танца. Ее мемуары “Мои дни в танце” были опубликованы через год после того, как вышли “Огни рампы”.

Балеты на Лестер-сквер

Главная особенность “Огней рампы”, которую долго оставляли без внимания комментаторы, в том, что это единственная в кинематографе дань уважения, отданная уникальному явлению в истории театра – балетам на Лестер-сквер. Как мы уже отмечали в разделе “Эволюция сюжета”, Чаплин годами вынашивал идеи для фильма о балетной труппе. Однако роль главного героя, танцора, ему самому не подходила, поэтому он начал обдумывать истории, где действовал бы еще и стареющий клоун-водевилист. Роясь в воспоминаниях о лондонских театрах времен своей юности, он нашел решение, которое позволило бы ему вполне логично связать воедино обе темы:

> Окончив школу, [Терри] поступила в кордебалет “Эмпайр”. В театре “Эмпайр” на Лестер-сквер публику развлекали и балетом, и водевилем: балетное действо длилось час, а в оставшееся время на той же сцене выступали жонглеры, дрессировщики и клоуны.

В “Огнях рампы” Чаплин обнаруживает особую, свойственную лишь посвященным осведомленность о закулисных механизмах балетов в “Эмпайр” и “Альгамбре” (втором театре, который он поначалу выбрал местом действия своей повести), и это тем более примечательно, что ни он сам, ни его родители никогда не работали ни в одном из этих больших и значительных театров. Между тем, вплоть до нынешнего века историки, занимавшиеся как балетом, так и мюзик-холлом, практически игнорировали их союз[104], хотя он успешно процветал тридцать с лишним лет. Примером такого близкого знакомства Чаплина с предметом является упоминание о клакерах в “Эмпайр”, когда Терри решает нанять их, чтобы выступление Кальверо на бенефисе наверняка имело успех. Надо заметить, что в британском театре в целом – и уж точно в мюзик-холлах – само понятие клаки оставалось почти неизвестным. Зато в “Эмпайр”, в виде единственного исключения, клакеры действительно имелись, причем работали они как самостоятельная маленькая мафия. Лидия Кяшт, прима-балерина “Эмпайр” в 1908–1913 годы, вспоминала, как они требовали платы, будто она им причиталась по закону, а “если кто-нибудь из артистов вдруг артачился и отказывался им платить, то клакеры непременно мстили, хлопая нарочно невпопад”[105].

Как мы уже отмечали, в своей автобиографии Чаплин

обходит странным молчанием те театральные события и тех артистов, которых он видел в юности, однако весьма вероятно, что он по мере возможности пользовался правом бесплатного посещения, которое все столичные театры обычно предоставляли артистам, выступающим в данный момент в городе, а потому знал программу “Эмпайр” и “Альгамбры” не понаслышке, а как постоянный зритель. В то же время можно уверенно отмести недавно высказанную некоторыми биографами догадку о том, что мать Чаплина танцевала в кордебалете “Эмпайр”. Единственным источником такого предположения является интервью Нелли Ричардс (1864-1932) – американской певицы, которая начинала карьеру в минстрел-шоу Хэверли, где белые актеры гримировались под чернокожих, и в начале 1890-х пользовалась успехом в Британии, исполняя песни про “плантации” и “негров”, затем переключилась на трагикомический репертуар и, наконец, исчезла с горизонта задолго до 1900 года. Интервью у нее взяли корреспонденты “Филм-уикли” – это было в 1931 году, когда Чаплин приехал в Англию и когда все старательно ворошили любые яркие воспоминания о его лондонской юности. Нелли Ричардс утверждала, что, когда она сама выступала в “Эмпайр”, Ханна Чаплин состояла там в балетной труппе и ее озорной сынок обычно стоял у края кулис – и “напевал припевы моих песен, опережая меня на строчку, да еще так громко, что люди, сидевшие в первых рядах, наверняка слышали его голос”. Такой рассказ Нелли вызывает сразу четыре возражения: не сохранилось никаких официальных свидетельств того, что она сама выступала в “Эмпайр”; ее слова о Чарли указывают на то, что дело происходило в середине 1890-х, но Ханне было в ту пору уже за тридцать, а значит, для кордебалета, по меркам “Эмпайр”, она давно уже была слишком стара; в театре с такой репутацией, как у “Эмпайр”, вряд ли допускали, чтобы маленькие дети вот так торчали за кулисами и мешали выступать артистам; и, наконец, трудно представить себе, чтобы Чаплин, работая над “Огнями рампы”, ни единым словом не намекнул на свои личные воспоминания об этом театре и его балете, если они действительно существовали.

Наиболее вероятным источником его сведений об “Эмпайр” являлась Констанс Колльер (1878-1955), с которой он дружил долго и счастливо – с 1916 года практически до самой ее смерти. В своей автобиографии 1929 года (которая по случайному совпадению называлась “Арлекинада”) актриса вспоминала:

> Он помнил все пьесы и всех до одного актеров, которых видел в Англии, и рассказывал мне о том, как

сидел на галерке в театре Его Величества всякий раз, когда удавалось сэкономить шиллинг-другой, а иногда, покупая билет, лишал себя обеда или ужина.

Он преклонялся перед театром, он испытывал перед ним такое же благоговение, как и другой великий комик, которого я однажды видела своими глазами, – Дэн Лино.

Чаплин, разумеется, помнил мисс Колльер как гранд-даму лондонской сцены, исполнительницу главных ролей у сэра Герберта Три. Впоследствии она сделалась гранд-дамой голливудского кинематографа и ставила голос избранным актерам: в их числе были Одри Хепберн, Кэтрин Хэпберн, Мэрилин Монро, а в более ранние годы – возможно, сам Чаплин. Но начало ее карьеры было более скромным и более живым. В 15 лет она поступила в театр “Гэйети”, а в 16, уже приобретя величавость фигуры и на голову возвышаясь над другими девушками, стала появляться в “Эмпайр” в “живых картинах” (или, как это еще называли, “пластических позах”). Это произошло именно тогда, когда миссис Лора Ормистон Чант и ее единомышленники-моралисты (“пуритане в поисках добычи”) усмотрели в театре “Эмпайр”, в его зрителях, балетах и не в последнюю очередь “живых картинах”, угрозу для общественной нравственности. Театр оказался в центре всеобщего внимания благодаря громкой кампании, затеянной этими доброхотами: они активно выступали против того, чтобы “Эмпайр” продлили лицензию на деятельность. Наконец, в 17 лет Констанс получила роль Духа Клеопатры в эффектном балете Катти Ланнер “Фауст”, который не сходил со сцены целых 65 недель – с мая 1895-го по август 1896 года. Столь длительное знакомство с закулисной жизнью “Эмпайр”, должно быть, произвело неизгладимое впечатление на юную девушку и дало богатую пищу для бесед Чаплина и Колльер в более поздние годы, когда они вместе сплетничали и вспоминали прошлое.

Сейчас, после долгих лет забвения, балетные постановки “Эмпайр” и “Альгамбры” наконец оценены по достоинству. В течение целого десятилетия, с начала 1840-х годов до 1850-х, Лондон состязался на равных с Парижем и Миланом за звание мировой столицы балета. С театром Ее Величества сотрудничали балетмейстеры и хореографы Жюль Перро, Поль Тальони и Артур Сен-Леон, плодовитый композитор Чезаре Пуньи (он же Цезарь Пуни, дед Александра Ширяева). Туда охотно приезжали выступать легендарные балерины – Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Люсиль Гран и Фанни Черрито. Театр Ее Величества стал родным домом и для итальянской оперы, а в

1847 году состоялся лондонский триумф Йенни Линд. Однако финансовые просчеты директора и импресарио этого театра, Бенджамина Ламли, привели к его увольнению в 1858 году, а в 1864-м Диккенс уже писал: “Балет у нас преставился и сошел в могилу”[106]. Хотя все главные танцоры и танцовщицы на сцене Ее Величества были иностранцами, некоторое время при театре существовала школа для британских танцоров, которые затем, в пору неопределенности, искали работу в пантомиме, опере и мюзик-холлах. В ту самую пору, когда Диккенс провожал балет похоронным звоном, они намеревались найти себе новый источник заработка. Через полгода после того, как Диккенс известил читателей о смерти балета, 16 марта 1865 года в “Таймс” сообщили: “Сейчас, когда положение Терпсихоры многим видится отчаянным, она со свежими силами воспрянула к жизни в новом и неожиданном месте”.

Этим местом стала “Альгамбра” под руководством нового директора Фредерика Стрейнджа, который вовремя заметил, что просторная сцена этого театра как нельзя лучше подходит для зрелищных балетов. В течение следующих 15 лет в “Альгамбре” поставили почти 100 балетов. Поскольку выданная театру лицензия запрещала показывать драматические представления, эти балеты в силу необходимости ограничивались жанром дивертисментов, которые, как правило, являлись вставками в комические оперы или бурлески. Однако после пожара и перестройки здания театра в 1882–83 годах балеты начали все заметнее приобретать самостоятельную важность, пока наконец не заняли главное место в программе, – особенно с прибытием в 1884 году бельгийского хореографа Йозефа Хансена[107]. Со временем вслед за Хансеном в “Альгамбре” по очереди работали четыре хореографа, прошедшие школу итальянского классического танца: Эуджению Казати (1887-1890), Карло Коппи (1891-1902), Лючия Кормани (1903-1905) и Альфредо Курти (1905-1910). В тот же период “Альгамбра” заманила к себе трех великих итальянских прима-балерин: Эмму Палладино, Эмму Бессоне и Пьерину Леньяни.

Балеты в “Альгамбре”, несомненно, достигли нового расцвета и славы благодаря стимулу, каким стало появление в 1884 году сильного соперника по другую сторону Лестер-сквер – “Эмпайр”. Великая эпоха балетов “Эмпайр” началась в 1887 году с ангажемента Катти Ланнер, которой предстояло определить все будущее английского балета. Катарина Йозефа Ланнер (1829-1908) была дочерью венского композитора Йозефа Ланнера, сочинителя вальсов. В 16 лет она дебютировала в Венской придворной опере в качестве танцовщицы. Потом она сделала

блестящую карьеру прима-балерины и выступала по всей Европе и Америке. В 1877 году британский оперный импресарио полковник Джеймс Генри Мейплсон назначил ее балетмейстером-педагогом театра Ее Величества, недавно перестроенного под его руководством. Кроме того, она возглавила Национальное хореографическое училище по адресу Тотнем-Корт-роуд, № 73. Тот же Мейплсон основал его годом ранее, чтобы оно выпускало танцовщиц и танцоров для его пантомим и опер, но в итоге оно стало питомником для кордебалета “Эмпайр”.

Между 1887-м и 1907 годами Ланнер поставила для “Эмпайр” 36 балетов. С самого начала она работала в плотном сотрудничестве с К. Вильгельмом (настоящее имя – Уильям Чарльз Джон Питчер, 1858–1925) – художником по костюмам, который был наделен уникальным чувством цвета и постепенно начал играть все более важную роль в оформлении и постановке балетов. Начиная с 1889 года и с восьмого по счету балета к ним примкнул родившийся в Италии композитор Леопольд Венцель (Леопольд де Венцель, 1847–1923), и сложившийся творческий “триумвират” создал 23 балета.

Наконец “Эмпайр” решительно восторжествовал над любыми постановками “Альгамбры”, когда в ноябре 1897 года пригласил на свою сцену датскую балерину Аделину Жене (урожденную Анину Кирстину Маргарете Петру Енсен, 1878–1970). Ее первый ангажемент длился шесть недель; в итоге она осталась в “Эмпайр” на десять лет. В ту пору ей не было и двадцати. Она с детства выступала в труппе своего дяди и опекуна Александра Жене и уже танцевала как прима-балерина в Датском королевском балете, а также в оперных театрах Берлина и Мюнхена. Если говорить о техническом мастерстве, то, безусловно, она принадлежала к числу величайших танцовщиц, но, кроме того, она обладала невероятным личным обаянием, бесконечной разносторонностью и комическим актерским талантом. Вот что писал о ней Макс Бирбом:

> Хоть она и достигла безупречного профессионализма в своем сложнейшем мастерстве, ей каким-то чудом удалось сохранить саму себя. Она родилась комедианткой – и комедианткой остается, легкой и свободной, как морская пена. Даже русалка не показалась бы созданием более удивительным, чем она: наполовину перед нами виртуозная балерина, а наполовину – умнейшая и восхитительно человечная актриса. Да, даже русалка показалась бы нам менее диковинной: ведь ей никак не удалось бы придать

> своему хвосту сходство с человеком! Ум мадам Жене наполняет ее всю, трепеща даже в кончиках ее ног. Танец – хотя это самый строгий, самый классический танец – становится частью ее игры. А сама ее игра настолько великолепна, что какие-то старые, лишенные красноречия условные движения и жесты вдруг раскрывают мне свой смысл – причем раскрывают столь изящно, что я начисто забываю о том, что мне остро не хватает слов[108].

Жене появилась в 18 балетах “Эмпайр”. В 1908-м, на Новый год, она уехала в Америку и с тех пор никогда не связывала себя с каким-либо одним театром. После 1916 года она лишь изредка появлялась на благотворительных представлениях, хотя в 1933-м она танцевала с Антоном Долиным для национального телеканала Би-Би-Си. Благодаря годам, проведенным в “Эмпайр”, она сделалась в Британии фигурой национального масштаба и удостоилась британского ордена дамы-командора Британской империи. В более поздние годы она играла важную роль в жизни Королевской академии танца, оставаясь ее президентом вплоть до 1954 года, когда ее сменила на этом посту дама Марго Фонтейн.

Жене отказалась от настоятельных предложений Дягилева поступить в его труппу. К тому времени русские танцоры уже начали проникать на Лестер-сквер, и в “Эмпайр” место Жене заняла Лидия Кяшт (урожденная Лидия Кякшт, 1886–1959), наряду с первой настоящей британской прима-балериной Филлис Беделлс (1893-1985), которая впоследствии тоже стала одной из основательниц Королевской академии танца.

Балеты “Альгамбры” и “Эмпайр” не были местным изобретением: они напоминали (а порой откровенно копировали) итальянский жанр представлений *ballo grande*, который Джейн Притчард описывает как

> пышные или искусные постановки, в которых на сцене присутствовало большое количество танцоров и статистов, а также зрелищные декорации. Если французский балет XIX века обычно тяготел к постромантическому стилю и отличался большей поэтичностью, то для итальянского *ballo grande* характерна смелость и даже дерзость. Итальянский кордебалет, в котором на женщинах одежды было гораздо меньше, чем во французском кордебалете, привносил в зрелище яркий калейдоскопический эффект: в нем просматривалось движение правильных линий и геометрических узоров. Это сближало их с

большинством мюзик-холльных постановок. Явное предпочтение отдавалось демонстрации патриотизма и символов прогресса – по сравнению с разными таинственными фантазиями, которые продолжали создавать во Франции. Пуанты для танцовщиц появились в Италии одновременно с другим новшеством итальянских сапожников – более крепко сбитыми туфлями, которые помогали балерине удерживать равновесие и делать множество поворотов. Подобные уловки впоследствии сделались непременным атрибутом всех балетов, независимо от того, уместны ли они были в том или ином действии. Техника превратилась в самоцель, и балерин часто стали называть женщинами на "стальных пуантах" (сама эта фраза уже говорит о том, что родилась в индустриализованном городском обществе, привыкшем к балетам). В некоторых итальянских балетах (включая, разумеется, "Эксельсиор") балерина стала выступать уже скорее символической фигурой, чем героиней драмы. Примечательно, что итальянцы продолжали уделять внимание виртуозным танцовщикам, и в некоторых постановках действовали особые мужские кордебалеты, или "траманьини". Танцоры исполняли самостоятельную роль, а не просто служили "носильщиками" для балерин[109].

Лондон был вынужден приглашать прима-балерин из Италии: в "Альгамбре" выступали Эмма Бессоне (которая перед этим танцевала "Жизель" в Мариинском театре), "искуснейшая" Эмма Палладино, Пьерина Леньяни, будущая "абсолютная прима-балерина" Мариинского; в "Эмпайр" – Карлотта Брианца (Аврора в премьере "Спящей красавицы" на сцене Мариинского), Мальвина Кавалацци, бывшая прима-балерина новой (1883) Метрополитен-оперы и жена полковника Мейплсона, Франческа Дзанфретта, которая уже в XX веке стала в Британии влиятельным педагогом.

Традиционно – вплоть до начала XX века – танцы в Британии считались преимущественно женским искусством, и мужские роли – даже Дон Жуана, Фауста, Мефистофеля, Эдмона Дантеса и Робин Гуда – играли женщины. Некоторые балерины – конечно же, те, что повыше ростом, как Кавалацци и Дороти Краск, – специализировались на мужских ролях. Широко распространенное тогда предубеждение против танцоров-мужчин без околичностей выразил один из критиков, написавший в "Эре"

в ноябре 1884 года:

> Эти ужасные размалеванные двуполые существа – танцовщики-мужчины – не вызывают у нас ничего, кроме отвращения…

Георг Якоби, музыкальный руководитель “Альгамбры” с 1871 по 1898 год, считал, что “танцовщики-мужчины не очень интересны, но они необходимы, когда нужно поддерживать приму или когда танцуют группами, зато хороший комический танцор существенно улучшает пьесу”. Некоторые британские танцовщики добивались популярности, в основном – в комических или гротескных ролях. В “Альгамбре” успехом пользовались Фред Стори и изображавший животных Чарльз Лори, в “Эмпайр” – Уилл Бишоп, Уилли Уорд и Фред Фаррен, который позднее, после ухода Ланнер, в качестве хореографа поставил в театре несколько балетов.

Однако всего через несколько месяцев после того, как один критик излил на страницах “Эры” свое “отвращение”, другой критик из той же “Эры” написал о дебюте Джорджо Саракко на сцене “Альгамбры”:

> …мужчины-танцовщики в большом балете, как видно на одном ярком примере, с недавних пор снова входят в моду.…Синьор Саракко … молод и хорош собой. Он так же легок, как тот воздух, которым ему приходится дышать наравне с прочими смертными.

В том же обозрении воздавалась хвала британским танцорам Джону д’Обану[110] и Джорджу Люпино – вплоть до сомнений в том, зачем вообще нужно нанимать “иностранных артистов”. Скорее всего, такая перемена в отношении произошла из-за приезда нескольких итальянских танцовщиков вслед за Энрико Чекетти (1850-1928), которому суждено было оказать огромное влияние на технику балета и преподавание танца. Чекетти имел огромный успех в длинном балете “Эксельсиор”[111], который впервые показали на сцене театра Ее Величества в мае 1885 года. После премьеры “Эксельсиор” непрерывно шел на сцене 169 вечеров подряд (доныне не побитый рекорд в истории балета), и Чекетти сделался знаменитостью. Позднее его заманили в “Эмпайр”, где он исполнил несколько ролей. Его дублер в “Эксельсиоре”, Луиджи Альбертьери, выступал в “Эмпайр” с 1887 по 1891 год, а потом заново ставил балеты Катти Ланнер в провинции и в континентальной Европе. Другой звездой мужского балета, добившейся известности в Лондоне, был

Витторио де Винченци – миниатюрный, но мускулистый танцор, отличавшийся феноменальным проворством: “маленький человечек с огромной улыбкой … итальянский мальчик-с-пальчик”, как писал Бернард Шоу. Он станцевал множество ролей в “Альгамбре” (1889-1891) и в “Эмпайр” (1891-1895). Его виртуозность, возможно, затмевала его исполнительский талант: Айвор Гест неблагожелательно отзывался о нем как о “безмозглом виртуозе итальянской школы”[112]. Возможно, Винченци сам навредил себе, заявив в интервью “Эре”, что в случае танцора-мужчины “о грации не может быть и речи. Ему приходится прилагать колоссальные физические усилия и совершать такие телодвижения, на которые, по мнению большинства людей, человеческое тело попросту неспособно”. И, тем не менее, другой критик написал о нем в 1890 году следующее:

> Это, без сомнения, лучший танцор, какого только видели в Лондоне с тех пор, как миновали лучшие дни балета, когда непревзойденным оставался Перро.…Он не просто искусный танцор – он еще и искусный актер. Его мимика настолько красноречива, что она компенсирует отсутствие устного диалога; его игре присуще обаяние непосредственности, а вот пируэты и прочие залихватские трюки, которые он часто проделывает, хоть и прекрасно демонстрируют его силу и ловкость, кажутся почти неуместными[113].

В кордебалете “Эмпайр” насчитывалось не менее 200 человек, и уровень их выучки неизбежно был в лучшем случае переменной величиной: они делились на танцовщиц первого ряда и второго ряда, и жалованье им полагалось соответствующее рангу. Как правило, приемы, которые они демонстрировали, были ограничены: задача кордебалета в основном сводилась к тому, чтобы совершать точные и согласованные движения. На протяжении всей истории существования балета платили им очень скупо. Даже в конце века танцовщицы первого ряда кордебалета получали 30–40 шиллингов, а второго ряда – от 12 шиллингов 6 пенсов до 18 шиллингов[114].

В 1896 году Катти Ланнер рассказывала, что жалованье танцовщиц в “Эмпайр” составляет 1–2 шиллинга за представление для совсем маленьких танцовщиц, 4–8 фунтов в месяц для девочек постарше, 12–18 фунтов в месяц для взрослых танцовщиц без постоянного ангажемента, 20–25 фунтов в месяц для *seconde donne*[115] и 750–2000 фунтов в год – для звезд-солисток[116]. Сама Катти Ланнер не требовала платы с учениц,

но потом, когда находила для них работу, брала определенный процент с их жалованья. Генри Джордж Хибберт с иронией пишет:

> Она была превосходным педагогом – ученицы любили ее, – однако соглашение об ученичестве, которое привязывало их к ней, если не было излишне щедрым ни к одной из сторон, то по отношению к ученице выглядело совсем уж грабительским. Рядовым танцовщицам платят бессовестно мало[117].

Хибберт очень трогательно изображает Ланнер в более позднюю пору ее жизни (она поставила последний балет в “Эмпайр”, когда ей было 78 лет):

> Появление Ланнер перед занавесом было кульминацией премьеры в “Эмпайр”. Вот ее огромное тело, заключенное в черный шелк, шея в золотых цепочках и голова, увенчанная светлым париком. Ее ежевечерний приход из соседней парикмахерской был одним из самых трепетных и долгожданных событий в жизни “Эмпайр”. Ланнер улыбалась, кланялась и посылала публике воздушный поцелуй, а потом хватала и целовала первую попавшуюся балетную малышку. Тогда мы все довольно говорили: “Все в порядке”, и расходились по домам.

Ни в фильме “Огни рампы”, ни в вырезанных сценах из повести не называется та школа танцев, где Терри так успешно занималась в детстве. Если говорить о работе в кордебалете, то балет оставался прежде всего призванием для детей из бедных семей – а Терри, по ее собственному признанию, происходила именно из такой семьи. В одной статье 1881 года, посвященной школе Ланнер, об ученицах рассказывается так:

> Взрослые старшие сестры, тетушки, мамы и папы сидят в театре и ждут, когда девочки доиграют свои маленькие роли, а потом закутывают их и ведут домой. А уж как радуются их заработку во многих семьях, могут понять одни только настоящие друзья бедняков. Мать Бесси больна и не встает с постели, но денег, которые приносит дочка, хватает на хлеб с маслом и на чашку чая. Отец Мэри лежит в больнице со сломанной ногой, но его жена не унывает, она изо всех сил вышивает и занимается поденной работой, а деньги маленькой дочки уходят на оплату жилья, чтобы была крыша над головой

> и чтобы главе семьи было куда вернуться. Люси потеряла обоих родителей, но две сердобольные девочки делятся с ней шиллингом-другим, а “Друзья иностранцев в беде” подбрасывают еще несколько шиллингов, так что она кое-как перебивается и учится зарабатывать на жизнь честным путем, а может быть, еще и думает о более высоком. Занятия в школе танцев идут с половины первого до двух часов, поэтому обучение не мешает посещать обычные уроки, предписанные законом об образовании[118].

Чаплиновская Терри, которая начала ходить в школу танцев, по-видимому, в первые годы XX века, очень хорошо вписывается в такую картину: ее мать, стараясь прокормить обедневшую семью, выбивалась из сил за швейной машинкой в съемной квартирке, а за уроки танцев платила старшая сестра, зарабатывавшая проституцией.

Неудивительно, что сестры, тетушки и родители проявляли такую заботу, дожидаясь девочек и отводя их домой. Этих привлекательных детишек, которые танцевали на сцене в обтягивающих трико и коротких балетных юбках, подстерегали очевидные опасности, а кроме того, они, разумеется, знали о том, что толпившимся в променаде проституткам платят за услуги неизмеримо больше. Администрация “Эмпайр” старалась следить за тем, чтобы девушки не покидали гримерных между выходами на сцену, однако буфет под сценой “Альгамбры” в первые годы приобрел определенную славу:

> Сюда спускались многие из балетных танцовщиц – их было легко узнать по гриму, трико и тапочкам, которые виднелись из-под плащей, наброшенных для тепла. Они садились на деревянные скамьи и с надеждой ждали, когда их угостит напитком какой-нибудь франт с сальным взглядом, или симпатичный солдат, или, может быть, кто-то из случайно забредших сюда американцев, которые уже тогда начинали славиться “безрассудной щедростью”. Это было место с душком, и танцовщицы посолиднее редко удостаивали его посещением[119].

Айвор Гест приводит рассказ, будто бы услышанный одним посетителем-американцем от своего гида-кокни:

> …эти девчонки – здесь, в буфете – получают всего-то шиллингов десять-шестнадцать в неделю за свою вечернюю работу, а это немного. Они же просто

> статистки, они и танцевать-то толком не умеют. Их сбивают с пути всякие франты, которые ходят за кулисы, пьют шампанское и всякое такое, а девчонки такое вытворяют, чего вы тут и не увидите. Они приходят сюда между своими балетами и пьют, а потом опять идут на сцену и снова пляшут, а после очередного балета опять спускаются сюда. И вот, когда “Альгамбра” закрывается, они уже так успели набраться, что готовы на все[120].

Сюжеты балетов были самые разные, главное – чтобы они давали возможность показать зрелищное действо. Встречались среди них чистые дивертисменты (“Праздник в духе Ватто”, “Китайская пирушка”, “Времена года”), мифологические сюжеты (“Психея”, “Нарцисс”, “Фавн”), сказки (“Аладдин”, “Спящая красавица”, “Золушка”), литературные темы (“Дон Кихот”, “Кармен”, “Фауст”, “Робер Макер”). А вот “Эмпайр” обычно радовала публику “новейшими балетами” на современные темы, о современной жизни: “Парижская выставка”, “У моря”, “По городу”, “На молу в Брайтоне”, “Бурное веселье” и “Снова по городу”. Там находили отражение международные события: балет “Антанта” (1904) прославлял франко-британский союз. Ничуть не стыдясь патриотизма, творцы балетов на Лестер-сквер не боялись даже прослыть шовинистами и давали своим постановкам, например, такие названия: “Солдаты королевы”, “Королевство Британии” и “Наша армия и наш флот”. К алмазному юбилею (60-летию) королевы Виктории в 1897 году в “Эмпайр” поставили балет “Под одним флагом”, а в “Альгамбре” его отметили балетом “Виктория и старая добрая Англия”. По случаю коронации Эдуарда VII в 1902 году триумф и святость британского империализма прославлялись в “Эмпайр” – постановкой “Нашего флага”, а в “Альгамбре” – “Нашей короной”.

Балет “Шахерезада”, который мы мимолетно видим в “Огнях рампы” со стороны променада, очень напоминает балетные постановки “Эмпайр”, пусть даже это всего лишь тень спектакля. А вот второй сюжет – “Арлекинада”, которая становится кульминацией “Огней рампы”, – как ни парадоксально, никогда бы не появился в мюзик-холлах на Лестер-сквер. Дело в том, что арлекинада и ее неизменные персонажи – Арлекин, Коломбина, Панталоне и Клоун – были плотью и кровью английской пантомимы, и эти пьесы, освященные двумя веками существования, традиционно ставились каждое Рождество в сотнях разных театров по всей стране. Но только не на Лестер-сквер.

В более поздние годы танец иногда ненадолго возвращался

на Лестер-сквер. В 1919 году в “Эмпайр” состоялся долгий сезон “Русских балетов” Дягилева, а затем они шли еще два сезона в “Альгамбре”. Балет по-прежнему изредка занимал место среди ревю, оперетт и мюзиклов, которые воцарились в мюзик-холлах. После закрытия в 1927 году “Эмпайр”, который с тех пор превратился в кинотеатр, в 1933 году в “Альгамбру” приезжали “Русские балеты Монте-Карло” полковника де Базиля, а в 1935-м – Национальный балет Литвы. Последней балетной труппой, показавшейся на сцене “Альгамбры”, стали “Балеты Монте-Карло” Рене Блума, выступавшие там в течение недели начиная с 8 июня 1936 года, – за пять месяцев до сноса здания театра. Одной из восходящих и ярчайших звезд этой труппы был 18-летний Андре Эглевский.

Семейный портрет

Один элемент, который почти без изменений перекочевал из чаплиновских рассказов о танцоре, вчерне написанных еще в 1930-е, в “Историю Кальверо”, – это внутренние терзания гениального артиста: его необъяснимому таланту сопутствует глубочайший стыд из-за скромного происхождения и необразованности. Его неотступно преследует чувство, что ему опасно находиться в обществе, – а другие видят в его оборонительном поведении просто чудачество или необщительность. Страх и стыд из-за собственной необразованности и социального происхождения отнюдь не были свойственны реальному Нижинскому – главному прототипу персонажа, придуманного Чаплином: Нижинский родился в семье танцоров, вообще не знал другого мира, кроме балета, а в 9 лет поступил в лучшую в мире балетную школу при Мариинском театре[121]. Нет, в комплексах, мучивших комика Кальверо, отразились душевные мучения, преследовавшие в юности самого Чаплина, и воспоминания о том, с каким большим трудом приходилось избавляться от выговора кокни, который в его ранние голливудские годы привлекал к себе нежелательное внимание:

> В юности он мечтал стать музыкантом, но ему не на что было купить хоть какой-нибудь инструмент, чтобы научиться играть. Еще он мечтал стать актером и изображать романтических героев, но он был слишком мал ростом, к тому же выговор выдавал в нем человека малокультурного.

В более ранних, сильно переработанных, но в итоге отвергнутых черновиках первых абзацев “Истории Кальверо” о его отношениях с публикой рассказывалось подробнее:

> Кальверо был скорее актером, чем комиком. Только нужда заставила его обратиться к комедии, которую он очень любил в чужом исполнении, но терпеть не мог выступать в таких ролях сам, потому что для [*неразборчиво*] комика важно настроиться на один лад с публикой. А вот это как раз и не удавалось Кальверо, потому что публика внушала Кальверо ужас. Он испытывал к ней какую-то смесь любви с ненавистью. “Зрители хороши, пока остаются твоими рабами, –

говорил он. – Но как только вы меняетесь ролями, ты пропал". Эта антипатия к толпе глубоко засела в его душе. По сути, он никогда не мог соответствовать [*неразборчиво*] и [*неразборчиво*] общества, чьи [*неразборчиво*] инстинктивно уважал. Он знал, что оно всегда стремится раздавить и проглотить маленького отдельного человека и засосать его в свою серую утробу. Публика – существо грубое, жестокое и вероломное. Вот потому-то ему приходилось доводить себя до легкого опьянения, прежде чем выходить ей навстречу.

В 1968 году Чаплин рассказывал Ричарду Мериману: "На сцене я был хорошим комиком – по-своему. В разных представлениях. Но у меня никогда не было раскованности, которая нужна настоящему комику. Непринужденно болтать со зрителями – вот этого я никогда не умел. Мне слишком мешало то, что я был артистом. А артистизм для меня – это некоторая строгость. Да, строгость".

Некоторые элементы самоанализа можно обнаружить в характеристике Кальверо (как и его предшественников – персонажей-танцоров). Достаточно обратиться к описанию сценического костюма Кальверо в повести "Огни рампы", чтобы увидеть там черты автопортрета: "Их смешил его грим, его усики щеточкой, его маленькая шляпа-котелок, его чересчур тесный фрак, мешковатые штаны и огромные, не по размеру, старые башмаки". Ведь это точь-в-точь костюм чаплиновского Бродяги – хотя в фильме Кальверо появляется уже совсем в другом костюме.

Кальверо мечтал об актерской карьере, о романтических ролях и "в глубине души… считал себя величайшим актером из всех живущих". Сам Чаплин не видел ничего неподобающего в мнении, будто каждый комик мечтает сыграть Гамлета (такое мнение английский комик Эрик Сайкс считал "собачьей чушью: в хорошем комике Гамлета и так больше, чем в любом «нормальном» актере"). В повести и в ранних вариантах сценария "Огней рампы" есть довольно длинная сцена, где Кальверо устраивает для Терри подробный критический разбор монолога "Быть иль не быть" и сам декламирует его. В законченную версию фильма эта сцена не вошла: Чаплину пришлось дожидаться выхода "Короля в Нью-Йорке" (1954), чтобы произнести этот монолог с экрана.

В отличие от Кальверо Чаплин никогда не имел склонности к пьянству. Зато такая страсть водилась за его отцом. В последний раз, когда Чаплин видел его, тот выступал в баре-салуне "Три оленя" на Кеннингтон-роуд. А через три недели его увезли в

больницу Св. Фомы, где он скончался от водянки. В повести “Огни рампы” остался отголосок этого события: “В одиннадцать часов вечера в баре-салоне «Белая лошадь» в Брикстоне[122] Кальверо в самом разгаре судорожного веселья рухнул на пол без сознания, и его отвезли в больницу Святого Фомы”. Мы не знаем, что именно привело к пагубному пристрастию Чарльза Чаплина-старшего: может быть, просто повсеместное присутствие алкоголя в мюзик-холлах и вменявшаяся актерам обязанность изредка выпивать на глазах у зрителей, чтобы те тоже не забывали покупать выпивку? Или та же, что у Кальверо, потребность подстегивать и накачивать себя перед появлением на публике? А может быть, он (опять-таки, как Кальверо) заглушал спиртным боль, которую причиняли ему измены жены? В одном можно не сомневаться: в портрет и описание бедствий Кальверо вошло очень многое из биографии Чаплина-старшего. Конечно, Чаплин-отец был не комиком как таковым, а “певцом-изобразителем”, то есть он создавал оригинальные и хорошо узнаваемые образы с помощью своих песен, костюмов и игры. Как и сын, он, похоже, обладал талантом сталкивать смешное с серьезным.

Его профессиональная карьера была сравнительно короткой. Многие родственники Чаплина работали в сфере лицензионной торговли, и в переписи населения 1881 года значится, что 18-летний Чарльз работал барменом в отеле “Норткот” в районе Бэттерси-Райз, где его 26-летний брат Спенсер занимал должность управляющего. Потом он, по-видимому, перебрался в другие пабы, а поскольку у него имелись и хорошие внешние данные, и голос, то он наверняка стал петь на тех импровизированных концертах, которые часто устраивались в викторианских тавернах. К 1887 году он уже сделался профессионалом и довольно регулярно выступал в провинциальных мюзик-холлах, а в августе 1889-го дебютировал на лондонской сцене, в недавно построенном мюзик-холле “Королевский штандарт” (на месте которого позднее возвели театр “Виктория Пэлас”). К тому времени ему посчастливилось найти энергичного агента, Хью Дж. Дидкотта, и команду плодовитых и изобретательных сочинителей песен – Джона П. Харрингтона и Джорджа Ле Бранна. Его ждал большой успех. Вскоре он выступал уже в четырех самых престижных лондонских мюзик-холлах – в “Оксфорде”, “Кентербери”, “Трокадеро” и “Мидлсексе” – в течение одного вечера. В провинции он уже считался главным номером программы. Его популярность взлетела до таких высот, что издатели песенников теперь печатали его портрет – в виде цветной литографии – на обложках сборников. Он совершил успешное водевильное турне по

Америке, но, похоже, по времени эти гастроли совпали с крахом его брака. В 1898 году, когда Ламбетский опекунский совет передавал маленького Чарльза и его брата Сидни на временное попечение Чарльза-старшего и его любовницы Луизы (этот период совместной жизни, длившийся полгода, оказался одинаково несчастливым для всех участников), сыновья обнаружили, что отец пьет – причем пьет крепко и постоянно. Списки мюзик-холльных программ, печатавшиеся в профессиональных журналах, свидетельствуют о том, что в последние два года жизни количество выступлений Чарльза Чаплина-старшего сократилось настолько, что, должно быть, он едва сводил концы с концами, даже игнорируя судебные постановления о выплате алиментов на родного и приемного сыновей. По-видимому, в начале 1901 года был наспех организован бенефис в его честь в таверне “Рога” в Кеннингтоне, а 29 апреля он умер в больнице Св. Фомы. Его взлет и падение отразились в рассказе о жизненном пути Кальверо. Уна Чаплин вспоминала[123], что, становясь старше, Чаплин все больше задумывался о своих родителях и их взаимоотношениях. В более ранние годы он почти безоговорочно сочувствовал только матери: отец запомнился ему исключительно как пьяница, бросивший семью. В самом последнем по времени и самом полном рассказе о карьере старшего Чаплина – в дотошном исследовании Барри Энтони “Мюзик-холл Чаплина” (2012) – есть сходное наблюдение: “В своих драматических номерах он изображал самоотверженных и преданных людей. В жизни же он был угрюмым пьяницей и бабником”. Но с годами Чарльз-младший все чаще задумывался о покойном отце, и иногда ему казалось, что в каком-то смысле его тоже можно считать жертвой. “Судить о морали нашей семьи по общепринятым нормам, – писал Чаплин в «Моей биографии», – было бы так же неостроумно, как совать термометр в кипяток”. Еще до замужества, в возрасте 19 лет, миссис Чаплин родила мальчика Сидни; личность его отца с полной достоверностью так и не была установлена[124], хотя сама мать, по-видимому, придумала для сыновей более или менее правдоподобную историю о том, как сбежала в Южную Африку с благородным господином средних лет и зачала от него Сидни. Когда Чарльзу было два с половиной года, миссис Чаплин бросила мужа, находившегося в тот момент в Америке, и стала сожительствовать с Лео Драйденом, быстро восходившей звездой мюзик-холла. От него она родила еще одного сына.

По мнению Барри Энтони, Лео Драйден послужил прототипом для Кальверо в той же степени, что и Чарльз Чаплин-старший. Драйден (урожденный Джордж Драйден Уилер, 1863–

1939) выступал на сцене с 18 лет и имел лишь скромный успех – до тех пор, пока его песня “Сон шахтера о родине” в одночасье не принесла ему громкую славу (произошло это приблизительно в ту же пору, когда он стал жить вместе с Ханной Чаплин). В течение следующего десятилетия он пользовался всенародной славой и исполнял разные песни (в основном собственного сочинения), прославлявшие Британскую империю и ее доблестных воинов. Однако после окончания англо-бурской войны его стиль вышел из моды – хотя после Первой мировой войны интерес и к нему (и к стилю, и к исполнителю) на короткое время вспыхнул заново. К 1930-м годам ангажементы перестали поступать, и некоторое время Лео, как Кальверо, пел на улицах, развлекая очереди, выстраивавшиеся возле кинотеатров на Лестер-сквер. Как это было с Чарльзом Чаплином-старшим и с Кальверо, друзья-профессионалы помогли Лео (в ту пору 73-летнему и больному) и устроили бенефис в его честь, только не в “Эмпайр”, а в заведении поскромнее – в одном пабе при гостинице в Криклвуде[125]. Чаплин, скорее всего, знал о позднейших похождениях Лео от своего единоутробного брата Уилера Драйдена – сына Ханны Чаплин от Лео. Он работал на чаплиновской киностудии и сыграл в “Огнях рампы” две маленькие роли.

“История Кальверо” – это наглядная проработка характера персонажа по системе Станиславского еще до того, как начинается действие фильма. Мы узнаем, что семейная жизнь Кальверо потерпела крах – о чем не упоминается ни в окончательном варианте повести “Огни рампы”, ни в сценарии фильма. Неизбежно напрашивается объяснение, что именно так Чаплин (который наблюдал за матерью и в раннем детстве, и уже будучи подростком) представлял себе супружеские проблемы собственных родителей. В истории рассказывается о том, как Кальверо женился на Еве – женщине на 25 лет моложе, к тому же дочери его давней возлюбленной, когда-то сбежавшей с другим мужчиной в Южную Африку. Хотя их любовь взаимна, Ева вскоре начинает направо и налево изменять мужу. Как пишет Чаплин, она сама признавала, что ею владеет

> ненасытное, патологическое сластолюбие, и, к несчастью, сама сознавала свой недуг. Эта болезненная страстность существовала как будто отдельно от нее самой и от ее жизни с Кальверо.
>
> Ее кошачья, интуитивная мудрость подсказывала, что Кальверо все понимает. И она знала, что у него не хватает смелости открыто посмотреть в глаза фактам

или поговорить с ней откровенно. Она понимала, что он предпочитает пребывать в неизвестности, не зная точно о ее изменах, потому что он слишком любит ее. На свой лад и она любила его, потому что он олицетворял какую-то нежность, защиту и понимание. Потому-то, когда он кротко упрекал ее, осыпая полуобвинениями, она никогда не перечила ему.

Может быть, Чаплин полагал, что все беды миссис Чаплин – включая сифилис, который, по-видимому, стал причиной ее психического расстройства, – проистекали из такого же "трагического распутства"? "Именно после расставания с Евой Кальверо стал алкоголиком".

Братья и сестры всегда играли важную роль в семейной истории Чаплинов. Старшему брату Чарльза Чаплина-старшего, Спенсеру, часто приходилось выручать его из беды – например, когда тот не мог прокормить собственного сына. Единоутробный брат Чаплина-младшего, Сидни, постоянно присутствовал в жизни Чарльза Чаплина: именно он помог ему начать и продолжить карьеру в театре, а когда тот начал сниматься в кино, помогал ему советами в финансовых делах (и даже в сочинении новых трюков). Позднее Сидни жил далеко, на юге Франции, но Чарльз до конца жизни очень уважал старшего брата, наделенного драгоценным комическим даром, который пригождался в профессиональной, и в частной жизни.

Мать Чаплина, урожденная Ханна Хэрриет Педлингем Хилл, родилась в 1865 году. У нее была сестра Кейт, младше ее на пять лет. Как писал в "Моей биографии" сам Чаплин, "обе хорошенькие дочери сапожника быстро расстались с отчим домом и устремились на сцену".

Ханна два года просидела за швейной машинкой, а в 1883 году, в возрасте 17 лет, дебютировала в мюзик-холле как "трагикомическая" певица под сценическим псевдонимом Лилли (позже – Лили) Харли. В течение следующих пяти лет она, по-видимому, довольно регулярно выступала в скромных провинциальных мюзик-холлах, но к 16 апреля 1889 года – дню, когда родился ее сын Чарльз, – эти выступления прекратились. Ее карьера пережила кратковременное возрождение в период связи с Лео Драйденом: тогда она подпевала ему из-за кулис и даже изредка выходила на сцену, чтобы поклониться публике. Но после того, как Драйден ушел от Ханны, он заменил ее другой ассистенткой – Эми Фентон, которая начинала карьеру в южноафриканской бродячей оперной труппе. Возможно, она заняла место Ханны не только на сцене, но и в его личной жизни.

Кейт последовала примеру сестры: она выступала на сцене с 1888 года под псевдонимом Китти Фэрдейл. Похоже, ангажементы ей давали чаще, чем Ханне, и они были престижнее[126], и после трех лет выступлений в провинции (по большей части на севере Англии) 22 июня 1891 года состоялся ее лондонский дебют – на сцене “Куинс Пэлас” в Попларе. Некоторые из ее песен, пользовавшихся большим успехом (“Женщина-друг” и “Женщина-судья”), были сочинены Ханной, а другие – Лео Драйденом. Возможно, Ханна же шила ей костюмы для сцены – те самые, в которых Кейт гордо позировала для “карточек”, которые печатались в профессиональных изданиях. По-видимому, она продолжала работать вплоть до начала XX века, однако тридцатилетняя певица считалась тогда уже слишком старой для “трагикомического” жанра. Ее имя то и дело всплывает в семейной истории Чаплина в связи с разными обстоятельствами: иногда, в отсутствие племянников, ей приходилось брать на свое попечение Ханну, которая с марта 1905 года жила в разных закрытых психиатрических лечебницах. В 1915 году Кейт была на короткое время назначена британским представителем только что образованной “Рекламной компании Чарльза Чаплина”, но даже если бы эта компания вскоре не потерпела крах, выдвинутые Кейт условия (она требовала 25 % от авторских отчислений) отпугнули бы бухгалтеров Чаплина. В ее жизни был, по всей видимости, момент, когда ее “сбил с пути”, а потом бросил некий аристократ – майор Моубрэй Гор Фаркуар. Тем не менее она навсегда взяла себе фамилию Моубрэй – она указана даже в ее свидетельстве о смерти. Кейт умерла от рака у себя в квартире на Гоуэр-стрит 22 января 1916 года. Она наверняка была бы очень польщена, что понятые, подписывавшие свидетельство (скорее всего, незнакомые ей люди) на вид дали ей 35 лет. В действительности ей было 46 лет.

Если не считать очевидно имевшей место связи с майором Фаркуаром, трудно понять, чем Кейт зарабатывала на жизнь (зачастую живя в хороших районах – например, на Монтегю-плейс в Блумсбери), когда ее мюзик-холльная карьера завершилась. Ханна, по свидетельствам сыновей, не разгибаясь сидела за швейной машинкой, чтобы прокормить их, – в точности как мать маленькой Терри в “Огнях рампы”. В некоторых недавних биографиях высказывалось предположение (впрочем, ничем не подкрепленное), что она прибегала к проституции. Трагикомических актрис всегда подозревали в распутстве и продажности:

> Это была профессия, часто навлекавшая на своих

представительниц подозрения в безнравственности. Трагикомические певицы, как правило, пели про любовные шашни, одевались вызывающе и исполняли танцы, не совместимые с понятием о женских приличиях…

Дополнительную эротику привносила сама юность (или мнимая юность) исполнительниц. Это был век, боготворивший невинность – порой в такой степени, что глаза лезли на лоб…

Возможно, Ханна и Кейт выбрали мюзик-холльное поприще, просто чтобы убежать из-под родительской опеки, но многие другие девушки их сословия шли по другой дорожке, становясь проститутками. Две эти профессии отнюдь не были взаимоисключающими: [У. Т.] Стед винил театры и мюзик-холлы в том, что они сделали проститутками многих молодых женщин[127].

Мальчиком Чаплин любил и даже обожал мать, восхищался своей хорошенькой, изящной, темпераментной тетей. Но повзрослев, Чаплин наверняка задумывался о той части их жизни, которую они никогда не афишировали при детях, и нам остается только гадать, часто ли он возвращался мыслями к истории собственной семьи, когда писал о жизни сестер Эмброуз в “Детстве Терри Эмброуз” и в повести “Огни рампы”. Между вымышленными сестрами разница в возрасте больше, чем была между сестрами Хилл: старшая, Луиза (ее зовут так же, как звали любовницу Чаплина-старшего), уже работала в магазине Сарду, когда Терри было всего семь лет. Потом на семью обрушиваются несчастья, и Луиза теряет работу: “Долги за жилье росли, в ломбард заложить было уже нечего, и сестры попросту голодали”.

И вдруг неожиданно все меняется к лучшему. Но случайно Тереза обнаруживает, к своему ужасу, что все это благополучие свалилось на них не просто так: Луиза стала зарабатывать проституцией. Когда Терезе исполнилось десять лет, их мать умерла, а Луиза сделалась любовницей богача из Южной Америки и поселилась в отдельной квартире в Бейсуотере. Она отправила Терри в пансион для девочек, а потом стала оплачивать ей уроки танцев. Позднее Луиза эмигрирует в Южную Америку, и сестры теряют друг друга из виду.

Другим элементом автопортретного изображения в повести и в сценарии “Огней рампы” является чаплиновское любование навязчивым стремлением к профессиональному совершенству. Лучший пример этому – вырезанные позже сцены с Чинквевалли.

В вычеркнутом черновом фрагменте Кальверо рассказывает Терри о мучениях (лично испытанных Чаплином), которые он претерпел, когда учился играть на скрипке:

> Вы когда-нибудь пытались играть на скрипке впервые в жизни? Вначале вы так выкручиваете себе запястье, что больше не можете им пошевелить. Потом вы суете инструмент себе под подбородок, пока не становится удобно [*неразборчиво*], затем вы начинаете водить смычком внутри тесного пространства между подставкой для струн и шейкой. По первому разу смычок уходит в сторону шейки – и тогда, если перестараться, смычок просто слетает с подставки. Можно считать, вам повезло, если кончик смычка не впивается вам в ноздрю – или не вонзается в глаз, или не въезжает в ухо… А если вам удается при этом извлечь из скрипки хоть какой-то звук, то получается стон больной кошки с [*неразборчиво*]. Чтобы научиться как следует играть на скрипке, требуется время: обычно – восемь часов в день, в течение пяти лет.

Когда дело дошло до съемок фильма, Чаплин усложнил изучение своих семейных связей тем, что привлек к участию в фильме всех родственников, кого только можно было. Брата Сидни, к сожалению, в то время не было в Голливуде, зато в фильме снялись оба сына Чаплина от Литы Грей, Сидни и Чарльз-младший – в ролях соответственно “первого любовника” (Невилла) и полицейского в “Арлекинаде”. В сценарии упоминается один ребенок, который замечает пьяного Кальверо, вернувшегося в пансион и колотящего в дверь, и говорит ему, что миссис Олсоп нет дома[128], но Чаплин решил снять в этом эпизоде не одного, а трех своих детей от Уны О’Нил: Джеральдину, Майкла и Джозефину (четвертый ребенок – Виктория – родился за полгода до начала съемок). Его единоутробный брат, Уилер Драйден, значился ассистентом мистера Чаплина, а также сыграл две роли – врача и Панталоне в “Арлекинаде”. Друзья Чаплина Гарри Крокер и Тим Дюрант появились в фильме в качестве статистов. А во вторник 6 мая 1952 года, при пересъемках короткой сцены в пансионе (с участием Чаплина и Уилера Драйдена в роли доктора) на экране на несколько секунд появилась Уна: она вполне убедительно продублировала Клэр Блум, которая уже вернулась в Лондон.

Эпилог

2августа 1952 года Чаплин пригласил избранных зрителей на предварительный показ “Огней рампы” (о чем рассказывалось в предисловии к этой книге). После этого предстояло еще кое-что смонтировать, а 13 августа состоялся получасовой сеанс записи в *RCA* (зачем он потребовался, так и осталось без объяснений). 3 сентября Чаплин отправился в цензурный комитет Брина, а 5 сентября просидел весь день в студии, пытаясь разобраться в (так и не обнаруженных) “рекомендациях” цензуры. На следующий день он вместе с Уной и Гарри Крокером (названным в журнале секретарем, хотя на протяжении всех этапов работы над фильмом он выступал в роли пресс-атташе) отправились в Нью-Йорк на именном поезде “Санта-Фе-Чиф”. Через неделю[129] вслед за ними поехали дети – Джеральдина, Майкл, Джозефина и 14-месячная Виктория с нянями Эдит Маккензи (Кэй-Кэй) и Дорис Фостер Уитни. 17 сентября они все вдевятером отплыли в Англию на судне “Королева Елизавета”. Мировая премьера “Огней рампы” была назначена на 16 октября, но Чаплин очень хотел вначале показать Уне Британию, где она еще ни разу не бывала, и Лондон, который вдохновил его на создание нового фильма.

Но через два дня после того, как их корабль вышел в океан, радиограмма принесла поразительную новость: генеральный прокурор США аннулировал обратную визу Чаплина, которую тот, будучи чужестранцем, обязан был получать для повторного въезда в Соединенные Штаты. Если он попытается снова въехать в страну, его должны задержать и составить протокол, чтобы “установить, является ли он лицом, которому позволен въезд согласно законам Соединенных Штатов”. Министерство юстиции разъяснило, что данная мера была принята согласно условию, которое позволяет препятствовать въезду иностранных граждан на основании претензий к их “моральным принципам, состоянию физического и психического здоровья, а также по причине поддержки ими коммунистической идеологии или связей с коммунистическими или прокоммунистическими организациями”. Генеральный прокурор, судья Джеймс Макгрэнери был недавно назначен на должность лично президентом Трумэном, который сделал это умышленно, рассчитывая опровергнуть обвинения в том, что его администрация “излишне мягко относится к коммунистам”. Исполнительный Макгрэнери рьяно взялся за вверенное ему дело. Свой ход против Чаплина он сделал после целого месяца встреч и переговоров между министерством юстиции, Службой

иммиграции и натурализации и – разумеется – главой ФБР Джоном Эдгаром Гувером. Все участники понимали, что затевают сомнительное дело. Один сотрудник СИН предупреждал 29 сентября:

> Если СИН попытается воспрепятствовать возвращению Чаплина в Соединенные Штаты, встанет вопрос о его задержании, а это может расшатать СИН и министерство юстиции до самого основания [*sic*].

Но вызов не был принят. Чаплин предпочел больше не возвращаться в эту "несчастную страну" и, тем самым, продолжить комедию о том, как одно могущественное государство развязало войну против маленького хрупкого англичанина, который всю жизнь только и делал, что заставлял мир смеяться и думать.

Чаплина обрадовала безграничная теплота, с какой его встретили британские журналисты и публика, которых возмутили враждебные действия Америки. Премьера "Огней рампы" состоялась в "Одеоне" на Лестер-сквер. Среди зрителей присутствовала принцесса Маргарет. Это была первая в Британии кинопремьера, которую освещало телевидение. Вырученные от показа средства были переданы Королевскому лондонскому обществу слепых. Из Лондона Чаплин отправился в Париж, чтобы представить свой фильм там. Римская премьера оказалась менее радужной: Чаплина забросали овощами какие-то юнцы из числа ультраправых, но он спокойно отнесся к этому происшествию (даже признал, что есть в этом нечто комичное и старосветское) и отказался преследовать обидчиков по суду. В январе Чаплин со всей семьей поселились в поместье Мануар-де-Бан в Корсье-сюр-Веве, где потом и остались жить постоянно.

В Америке же травля продолжалась. Макгрэнери затеял очернительскую кампанию, чтобы скрыть официальный испуг перед враждебной международной реакцией, которую повлекли за собой его действия против Чаплина. Американский легион начал пикетировать кинотеатры, показывавшие "Огни рампы", поэтому несколько крупных театральных сетей – "Фокс", "Лоуз" и *RKO* – скоро убрали фильм из проката.

Приехав в Британию, Чаплин заявил прессе: "Я не собираюсь затевать никаких революций. Все, чего я хочу, – это снять еще несколько фильмов. Может быть, они позабавят людей. Я на это надеюсь…" А через 22 года, в возрасте 85 лет, представляя свою новую книгу "Моя жизнь в картинах", он заявил журналистам, что никогда не сможет уйти на покой: "Мне постоянно приходят в голову все новые идеи". За прошедшие годы он снял два фильма

и вынашивал замысел еще одного, опубликовал две книги и сочинял музыку к своим немым фильмам. Он добросовестно исполнял роль главы многочисленного семейства. Он много путешествовал для удовольствия. В Лондоне он иногда садился в автобус или в метро, закутываясь в макинтош и надвигая на глаза фетровую шляпу, чтобы его не узнали, и снова навещал Кеннингтон, район своего детства, и Вест-Энд, где происходило действие “Огней рампы”. В апреле 1972 года он на две недели приехал в США и принял особый приз Киноакадемии за творческие достижения, что в каком-то смысле ознаменовало его примирение с этой страной.

В заключение мне хотелось бы добавить несколько слов от себя: я присутствовал на мировой премьере “Огней рампы” в 1952 году. Для бедного студента это было крупным финансовым мероприятием: расходы понадобились не только на сам билет (стоивший гинею), но и на поезд, ночлег в гостинице и аренду смокинга. Не припомню другого случая, когда бы я тратил деньги с таким удовольствием. Я вырос в семье, которая обожала Бродягу со времени его дебюта на экране. Я посмотрел “Великого диктатора” и “Месье Верду” сразу, как только они вышли. Всего годом раньше мир познакомился с “Чарли Чаплином” Теодора Хаффа. И вот теперь, в фойе “Одеона”, а затем и на сцене, появился он сам: бессмертный гений в обличье живого человека, гордо улыбавшийся рядом со своей изящной молодой женой. Тогдашнего восторга и трепета мне не забыть уже никогда.

Мюзик-холлы, служившие местом действия “Огней рампы”, все еще существовали, и у меня появилось непреодолимое желание поискать документальные истоки чаплиновского сюжета. Спустя 22 года мне представилась возможность написать для “Таймс” рецензию на “Огни рампы”, когда они повторно вышли на экран. В 1975 году на Новый год я получил фотокарточку с подписью, сделанной рукой Уны: “Уна и Чарли Чаплины” и припиской: “Нам понравилась ваша рецензия на «Огни рампы»!” Сначала я решил, что просто кто-то из друзей решил разыграть меня, подшутить над моим пылким увлечением… Но почтовая марка и штемпель были настоящими, да и сама фотокарточка не была похожа на подделку. Я позвонил мисс Форд и попросил передать от меня благодарность супругам. Вот с этого-то, а еще с моей дружбы с Джерри Эпстайном в Лондоне, и начался контакт с Чаплинами, с их семьей и окружением, и в течение последних четырех десятилетий это знакомство дарило мне огромную радость.

Над фильмом работали

Кинокомпания: Celebrated-United Artists
Продюсер: Чарльз Чаплин
Директор картины: Лонни Д'Орса

Режиссер: Чарльз Чаплин
Сценарист: Чарльз Чаплин
Ведущий оператор: Карл Страсс
Консультант по съемкам: Роланд Тотеро
Ассистенты продюсера: Уилер Драйден, Джером Эпстайн
Помощник режиссера: Роберт Олдрич
Оператор: Уоллес Чунинг
Ассистент:? Уитон
Художник-постановщик: Эжен Лурье
Редактор: Джозеф Энджел
Хореография: Андре Эглевский, Чарльз Чаплин, Мелисса Хейден
Кордебалет: Кармелита Маруччи
Музыка: Чарльз Чаплин
Музыкальная аранжировка: Рэй Раш
Дирижер: Кейт Уильямс
Песни "Дрессировщик", "Песня про сардинку", "Весна пришла": Чарльз Чаплин, Рэй Раш
Звук: Нью Макдауэлл
Художники по костюмам: Дрю Тетрик, Роберт Эллсуорт
Гример: Тед Ларсен
Парикмахер: Флоренс Эйвери
Редактор сценария: Кора Палматье

В ролях
Чарльз Чаплин (Кальверо)
Клэр Блум (Терри)
Бастер Китон (Партнер)
Сидни Чаплин (Эрнест Невилл)
Норман Ллойд (Бодалинк)
Марджори Беннет (миссис Олсоп)
Молли Глессинг (горничная)
Уилер Драйден (врач/Панталоне в балете)
Барри Бернард (Редферн)
Джо Бакстер (состоятельный человек в конторе Редферна)
Майкл Хедлоу (секретарь Редферна)
Мэри Паркер (блондинка в конторе Редферна)

Леонард Мьюди (врач в “Эмпайр”)
Снаб Поллард (уличный музыкант)
Лоял Андервуд (уличный музыкант)
Джулиан Людвиг (уличный музыкант)
Андре Эглевский (Арлекин)
Мелисса Хейден (Коломбина)
Чарльз Чаплин-младший (полицейский в пантомиме)
Джеральдина Чаплин (ребенок на улице)
Майкл Чаплин (ребенок на улице)
Джозефина Чаплин (ребенок на улице)
Чарли Холл (продавец газет)
Гай Беллис (мистер Сарду)
Гарри Мартин (покупатель-грубиян в магазине Сарду)
Майор Сэм Харрис (старый ретроград в променаде “Эмпайр”)
Дороти Форд (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Элизабет Рут (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Миллисент Патрик (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Джуди Лэндон (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Шерри Морленд (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Валери Вернон (“патрицианка” в променаде “Эмпайр”)
Эрик Уилтон (посыльный в променаде “Эмпайр” / посыльный в бельэтаже)
Рене Эванс (старшая официантка в “Корнерхаус”)
Китти Уотсон (официантка в “Корнерхаус”)
Уильям О’Лири (старый клоун в “Голове королевы”)
Клиффорд Брук (старый клоун в “Голове королевы”)
Джордж Банни (старый клоун в “Голове королевы”)
Джеймс Фэрфакс (продавец газет в “Голове королевы”)
Крофорд Кент (Лоример)
Ларри Эллиот (букмекер в “Голове королевы”)
Колин Кенни (актер в гримерной “Мидлсекса”)
Джеймс Фаулер (актер в гримерной “Мидлсекса”)
Гас Тейлон (бродяга, спящий на скамье на Набережной)
Сирил Делеванти (Гриффин)
Тревор Уорд (Фред в “Эмпайр”)
Фрэнк Хэгни (помощник режиссера)
Ричард Дин (первый мальчик-посыльный)
Джек Дири (посыльный в бельэтаже)
Гарри Крокер (зритель)
Тим Дюрант (зритель)
Кейт Хичкок (статист за кулисами в финале)
Уна О’Нил Чаплин (дублировала Клэр Блум в одном эпизоде, снятом в общем плане)

В вырезанной сцене с акробатами:
Билли Эймоун (мальчик-акробат)
Фил Фелпс, Дотти Фелпс, Ханс Шумм (акробаты)

В вырезанном эпизоде с Клавдием:
Стэплтон Кент (Клавдий, безрукий человек-диковинка)

В вырезанных эпизодах о детстве Терри:
Барбара Кобин (маленькая Терри)
Джун Джеффри (Луиза)
Дорис Ллойд (мать Терри)
Эва Линд (соблазнительная женщина)
Никка Фишер (эпизодическая роль, проститутка)
Сьюзан Клайовер (девочка постарше)
Донна Джо Бойс (девочка помладше)

Начало работы над фильмом: 12 ноября 1951 г.
Первый кадр: 19 ноября 1951 г.
Последний кадр: 25 января 1952 г.
Премьера: 16 октября 1952 г., кинотеатр “Одеон”, Лестер-сквер, Лондон
Премьера в США: 23 октября, кинотеатры “Астор” и “Транслюкс”, Нью-Йорк
Продолжительность: 3852 м, 140 минут

Хронология

декабрь 1898 – январь 1900

ЧЧ гастролирует по британским мюзик-холлам с труппой “Восемь ланкаширских парней”

март 1906 – январь 1908

ЧЧ гастролирует по мюзик-холлам с комедийными труппами, играющими скетчи (“Ремонт”, “Цирк Кейси”)

февраль 1908 – ноябрь 1913

ЧЧ гастролирует по британским и американским мюзик-холлам с комедийными труппами Фреда Карно, играющими скетчи

1914

В январе ЧЧ начинает сниматься в кино

1916

27–29 (?) декабря киностудию Чаплина посещает Вацлав Нижинский

30 декабря ЧЧ видит танцующего Нижинского. Так зарождается идея сюжета с танцором

1919

ЧЧ вставляет в фильм “Солнечная сторона” пародию на танец Нижинского в “Полуденном отдыхе фавна”

1934

Ромола Нижинская публикует биографию мужа “Нижинский”

1936

Ромола Нижинская публикует (с большими сокращениями) “Дневник Вацлава Нижинского”

1937

С мая по октябрь ЧЧ прорабатывает разные варианты сюжета с танцором

1947

В августе ЧЧ возвращается к наброскам рассказов о танцоре и о водевиле

1948

13 сентября ЧЧ начинает диктовать Ли Кобин повесть “Огни рампы” (*Footlights*)

1949

В течение всего года ЧЧ диктует “Огни рампы”

28 *марта родилась Джозефина Ханна Чаплин*

3–18 *августа ЧЧ и Уна совершают поездку в Нью-Йорк в компании Ли Кобин*

1950

17 *января* – 13 *февраля – поездка ЧЧ и Уны в Ню-Йорк*

30 августа Артур Келли получает задание зарегистрировать название “Огни рампы” (*The Limelight*)

6 сентября регистрируется и другой вариант названия (*Limelight*)

11 сентября сценарий отсылается для регистрации авторских прав

17 *сентября* – 8 *октября – поездка ЧЧ и Уны в Нью-Йорк*

15 декабря ЧЧ начинает работать с Рэем Рашем над музыкой

1951

11–22 *января – поездка ЧЧ и Уны в Нью-Йорк*

В феврале ЧЧ начинает кастинг на роль Терри

27 февраля Ли Кобин и Сидни Чаплин беседуют с агентами, ищут актрису для главной роли

8 марта Ли Кобин и Сидни Чаплин проводят собеседование с актрисами

15 марта ЧЧ проводит собеседование с актрисами

19 апреля – 1 мая ЧЧ находится в Нью-Йорке и устраивает пробы с Клэр Блум

19 *мая родилась Виктория Чаплин*

21 *мая* – 29 *июня – расширение дома Чаплина на Саммит-драйв,* 1085

1 июня ЧЧ продолжает искать возможных кандидаток на роль Терри

7 июня ЧЧ снова устраивает пробы с Клэр Блум

1 августа Чаплин в киностудии обсуждает предстоящие съемки “Огней рампы”

14 августа ЧЧ проводит продолжительные пробы с Джоан Уинслоу, которую привозят из Нью-Йорка

6 сентября Чаплин проводит собеседования с директорами производства: по итогам берет на работу Лонни Д’Орса

17 сентября студия освобождается после сдачи в аренду “Пергор-проакшнз” для съемок “Тарантула”

18 сентября Клэр Блум отплывает в Нью-Йорк на корабле “Мавритания”

19 сентября для регистрации авторских прав отсылается исправленный вариант сценария

19–20 сентября на студии “Саунд-сервис” записывается музыка к балетному эпизоду, дирижер – Кейт Р. Уильямс

22 и 28 сентября Чаплин редактирует запись музыки к балету

24 сентября Клэр Блум с матерью прибывают в Нью-Йорк

29 сентября Клэр Блум с матерью прибывают в Голливуд

1 октября в 19.10 прилетают Мелисса Хейден и Андре Эглевский, а 1, 2 и 3 октября репетируют танцы для эпизода с балетом

3 октября в 23.00 Мелисса Хейден и Андре Эглевский улетают в Нью-Йорк

8 октября начинается монтаж декораций; нанимается штат сотрудников

15 октября ЧЧ начинает репетиции с Клэр Блум дома

18 октября ЧЧ с Рэем Рашем записывают три песни и два “концерта для фортепьяно” в студии звукозаписи “Глен Гленн”

22 октября ЧЧ начинает репетиции с Клэр Блум в студии

6 ноября в студии “Глен Гленн” записывается музыкальное сопровождение к песням

12 ноября Кинопробы с Клэр Блум в квартирных декорациях

19 ноября На чаплиновской студии начинаются съемки

6–11 декабря Съемочная группа работает в декорациях “Парамаунта”, изображающих нью-йоркскую улицу

12–13 декабря Съемки на чаплиновской студии

18 декабря Съемочная группа работает на студии *Pathé*

29 декабря – 7 января 1952 Работа над балетными эпизодами (пробы Терри, “Шахерезада” и “Арлекинада”)

1952

8 января Съемка крупным планом эпизода с музыкальным номером Чаплина/Китона (на киностудии *Pathé*)

11 января Съемочная группа возвращается в чаплиновскую студию: подготовительные съемки музыкального номера

12 января Съемки музыкального номера Чаплина/Китона

25 января “КАРТИНА ЗАКОНЧЕНА”

4 февраля ЧЧ начинает резать и компоновать пленку

13 февраля Клэр Блум с матерью уезжают в Нью-Йорк

20 февраля Клэр Блум с матерью отплывают в Англию на борту “Королевы Елизаветы”

5–8 мая Пересъемки

15 мая ЧЧ показывает фильм Сидни Бернстайну, Джеймсу

Эйджи и друзьям

28 мая В *RCA* записывается музыка уличного трио

5 июня ЧЧ работает с музыкантами

10 июня Запись музыки в *RCA*

17 июня Запись музыки и звуковых эффектов в *RCA*

21–31 июля Монтаж звукозаписи в *RCA*

2 августа Предварительный просмотр в зале киностудии “Парамаунт”

13 августа Получасовой сеанс записи в *RCA*

30 августа Монтаж звукозаписи в студии “Саунд-сервис”

3 сентября ЧЧ посещает цензурный комитет Брина, чтобы выслушать его рекомендации

5 сентября Работа над изменениями, рекомендованными комитетом Брина

6 сентября ЧЧ и Уна Чаплина с Гарри Крокером уезжают в Нью-Йорк на поезде “Санта-Фе-Чиф” и прибывают туда 9 сентября

8 сентября Повторный монтаж 4-й катушки

13 сентября Дети – Джеральдина, Джозефина, Майкл и Виктория – вместе с нянями уезжают на поезде “Санта-Фе-Чиф” вслед за родителями

17 сентября Чаплины отплывают из Нью-Йорка на “Королеве Елизавете”

19 сентября Обратная виза Чаплина для въезда в США аннулирована

22–24 сентября Дубляж фильма для показов на иностранных языках в *RCA*

24 сентября Семья Чаплинов прибывает в Лондон с двумя нянями и с Крокером (в качестве “секретаря”)

16 октября Мировая премьера “Огней рампы” в “Одеоне” на Лестер-сквер

23 октября Нью-йоркская премьера в кинотеатрах “Астор” и “Транслюкс”

Октябрь Голливудская ассоциация иностранной прессы проголосовала за “Огни рампы” как за лучший фильм месяца (награду получил Чарльз Чаплин-младший)

31 октября Парижская премьера “Огней рампы” в “Мариньяне”, “Мариво”, “Норманди” и “Рекс”

10–15 ноября По указанию Чаплина из фильма убраны эпизод с Клавдием в “Голове королевы” и предыдущая сцена

13 ноября Чарльз Чаплин-младший присутствует на премьере фильма на Западном побережье, в Сан-Франциско, в кинотеатре “Юнайтед артистс”

1953

Январь Многие кинотеатры отменяют показ “Огней рампы”

6 марта Ассоциация *Foreign Language Press Critics* в США назвала “Огни рампы” лучшим фильмом года

1973

Американская академия киноискусств присудила премию “Оскар” за лучшую оригинальную музыку и драматическую партитуру ЧЧ и – посмертно – Рэю Рашу и Ларри Расселу (который, по-видимому, не имел никакого отношения к фильму и к музыке)

Библиография

Anthony, Barry. *Chaplin's Music Hall. The Chaplins and their Circle in the Limelight*, I. B. Tauris, London 2012

Baker, Richard Anthony. *British Music Hall: An Illustrated History*, The History Press, Thrupp 2005

Bedells, Phyllis. *My Dancing Days*, Phoenix House, London 1954

Bloom, Claire. *Limelight and After: The Education of an Actress*, Weidenfeld & Nicholson, London 1982

Busby, Roy. *British Music Hall. An Illustrated Who's Who from* 1850 *to the Present Day*, Paul Elek, London 1976

Carter, Alexandra. *Dance and Dancers in Victorian and Edwardian London Music Hall Ballet*, Ashgate Publishing, Farnham 2005

Chaplin, Charles. *My Autobiography*, Bodley Head, London 1964

Chaplin, Charles. *My Wonderful Visit*, Hurst & Bluckett, London 1922

Cheshire, David. *Music Hall*, Associated University Press, Newton Abbott 1974

Collier, Constance. *Harlequinade. The Story of my Life*, John Lane, London 1929

Crawford Flitch, J. E. *Modern Dancing and Dancers*, Grant Richards, London 1912

Dickens, Charles (ed. Michael Slater). *Dickens' Journalism Volume II. The Amusements of the People and Other Papers*, Ohio University Press, Columbus 1998

Disher, M. Willson. *Winkles and Champagne*, B. T. Batsford, London 1938

Donohue, Joseph. *Fantasies of Empire. The Empire Theatre of Varieties and the Licensing Controversy of* 1894, University of Iowa Press, Iowa City 2005

Drimmer, Frederick. *Very Special People: The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities* (revised edition), Citadel Press, London 1991

Epstein, Jerry. *Remembering Charlie*, Bloomsbury, London 1988

Espinosa, Edouard. *And Then He Danced*, Sampson Low Marston, London 1947

Green, Benny (ed.). *The Last Empires*, Pavilion/Michael Joseph, London 1986

Guest, Ivor. *Adeline Genée*, Black, London 1958

Guest, Ivor. *Adeline Genée: A Pictorial Record*, Royal Academy of Dancing, London 1978

Guest, Ivor. *Ballet in Leicester Square*, Dance Books, London 1992

Haddon, Archibald. *The Story of the Music Hall*, Fleetway Press,

London 1935

Hibbert, Henry George. *Fifty Years of a Londoner's Life*, Grant Richards, London 1916

Hollingshead, John. *My Lifetime*, Sampson Low Marston, London 1895

Howard, Diana. *London Theatres and Music Halls,* 1850–1950, Library Association, London 1970

Kilgarriff, Michael. *Sing Us One of the Old Songs: A Guide to Popular Song* 1860–1920, Oxford University Press, Oxford 1998

Kyasht, Lydia. *Romantic Recollections*, Brentano, New York 1929

Lumley, Benjamin. *Reminiscences of the Opera*, Hurst & Blackett, London 1847

McCabe, John. *Charles Chaplin*, Doubleday, New York 1978

Mackenzie, Compton. *Figure of Eight*, Cassell and company, London 1936

MacQueen-Pope, Walter. *The Melodies Linger On: the Story of Music Hall*, W. H. Allen, London 1950

Mander, Raymond and Mitchenson, Joe. *British Music Hall*, Gentry Books, London 1965

Mander, Raymond and Mitchenson, Joe. *The Lost Theatres of London*, Taplinger, London 1968

Marriot, A. J. *Chaplin: Stage by Stage*, Marriot Publishing, Hitchin 2005

Moore, Lucy. *Nijinsky: A Life*, Profile Books, London 2013

Morton, W. H. and Newton, H. C. *Sixty Years' Stage Experience*, Gale & Polden, London 1905

Perugini, Mark E. *The Art of Ballet*, Secker, London 1915

Perugini, Mark E. *A Pageant of the Dance and Ballet*, Jarrolds, London 1935

Pulling, Christopher. *They Were Singing*, George Harrap, London 1952

Robinson, David. *Chaplin, His Life and Art*, Penguin, London 2001, 2013

Scheide, Frank, and Mehran, Hooman (eds). *Chaplin's* Limelight *and the Music Hall Tradition*. McFarland, Jefferson 2005

Scott, Harold. *The Early Doors*, EP Publishing, London 1946

Senelick, Laurence, Cheshire, David F. and Schneider, Ulrich. *British Music Hall* 1840–1923, Hamden, Conn., 1981

Strong, Albert Ambrose. *Dramatic and Musical Law*, London 1901

Stuart, Charles Douglas, Park, A. J. *The Variety Stage*, London 1895

The Performer Who's Who in Variety, The Performer, London 1950

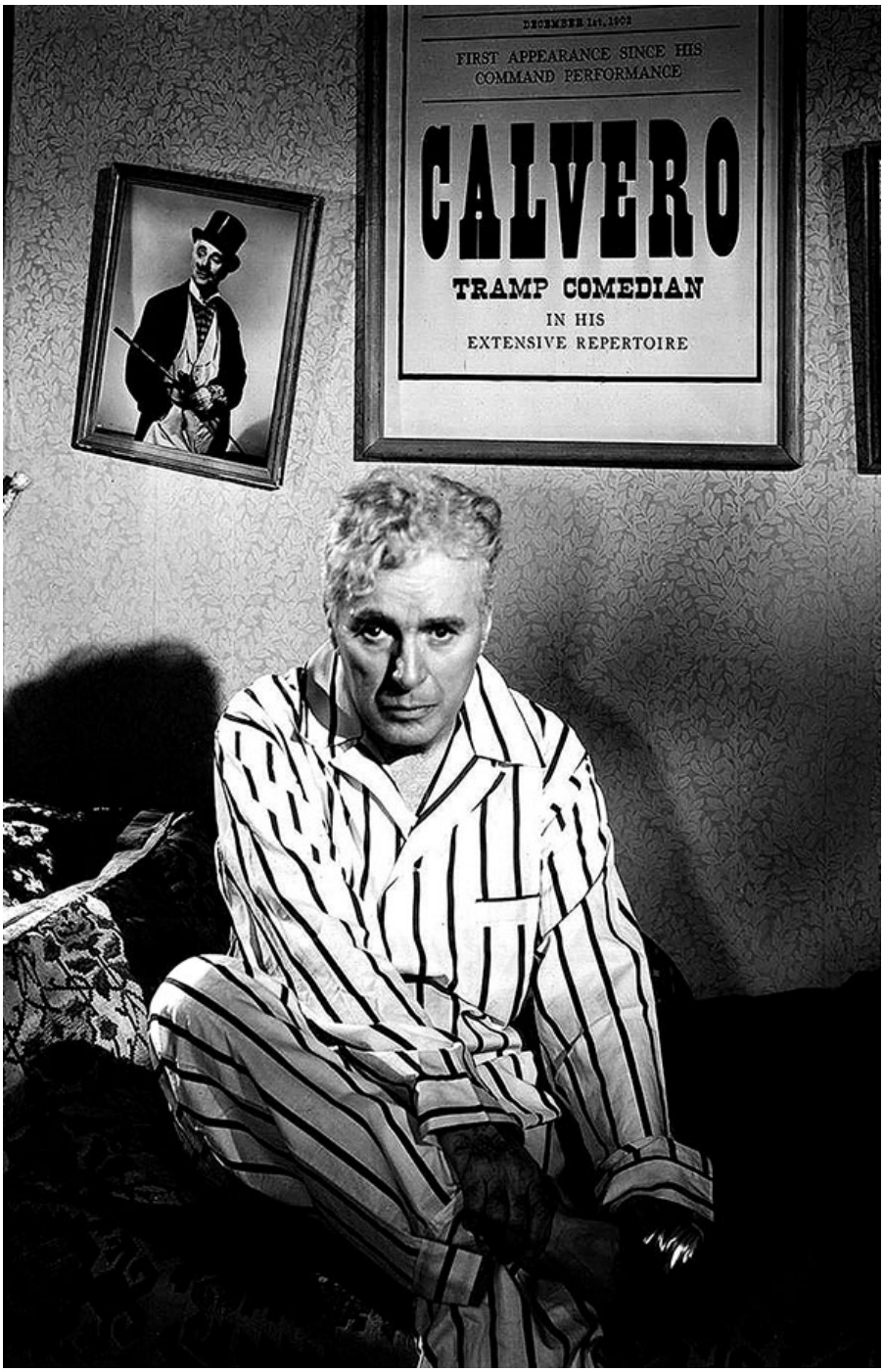
Timbs, John. *The Curiosities of London*, new edition., London 1868

Unthan, Carl Herman. *Das Pediscript. Auszeichnungen aus dem*

Leben eines Armlosen, Lutz, Stuttgart 1925. English translation: *The Armless Fiddler, a Pediscript. Being the Life Story of a Vaudeville Man*, G. Allen & Unwin Ltd, London 1935

Weinreb, Ben and Hibbert, Christopher. *The London Encyclopaedia*, MacMillan, London 1983

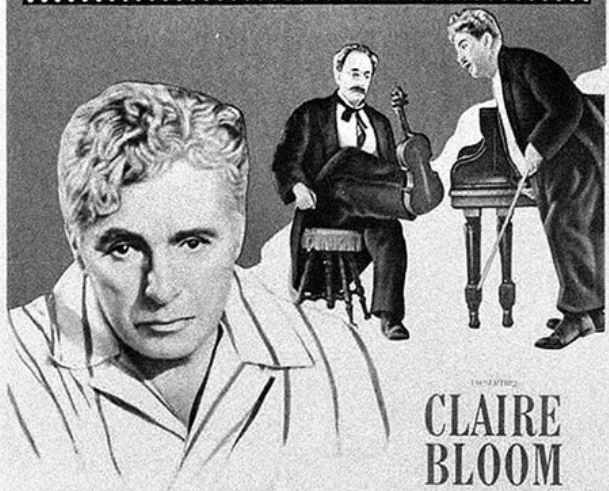
Вкладка


DECEMBER 1st, 1902
FIRST APPEARANCE SINCE HIS
COMMAND PERFORMANCE
CALVERO
TRAMP COMEDIAN
IN HIS
EXTENSIVE REPERTOIRE

Charles CHAPLIN

in his human drama

LIMELIGHT



CLAIRE BLOOM

Sydney Chaplin

with Nigel Bruce, Norman Lloyd
Buster Keaton, Marjorie Bennett
and for the Ballet, Andre Eglevsky
and Melissa Hayden

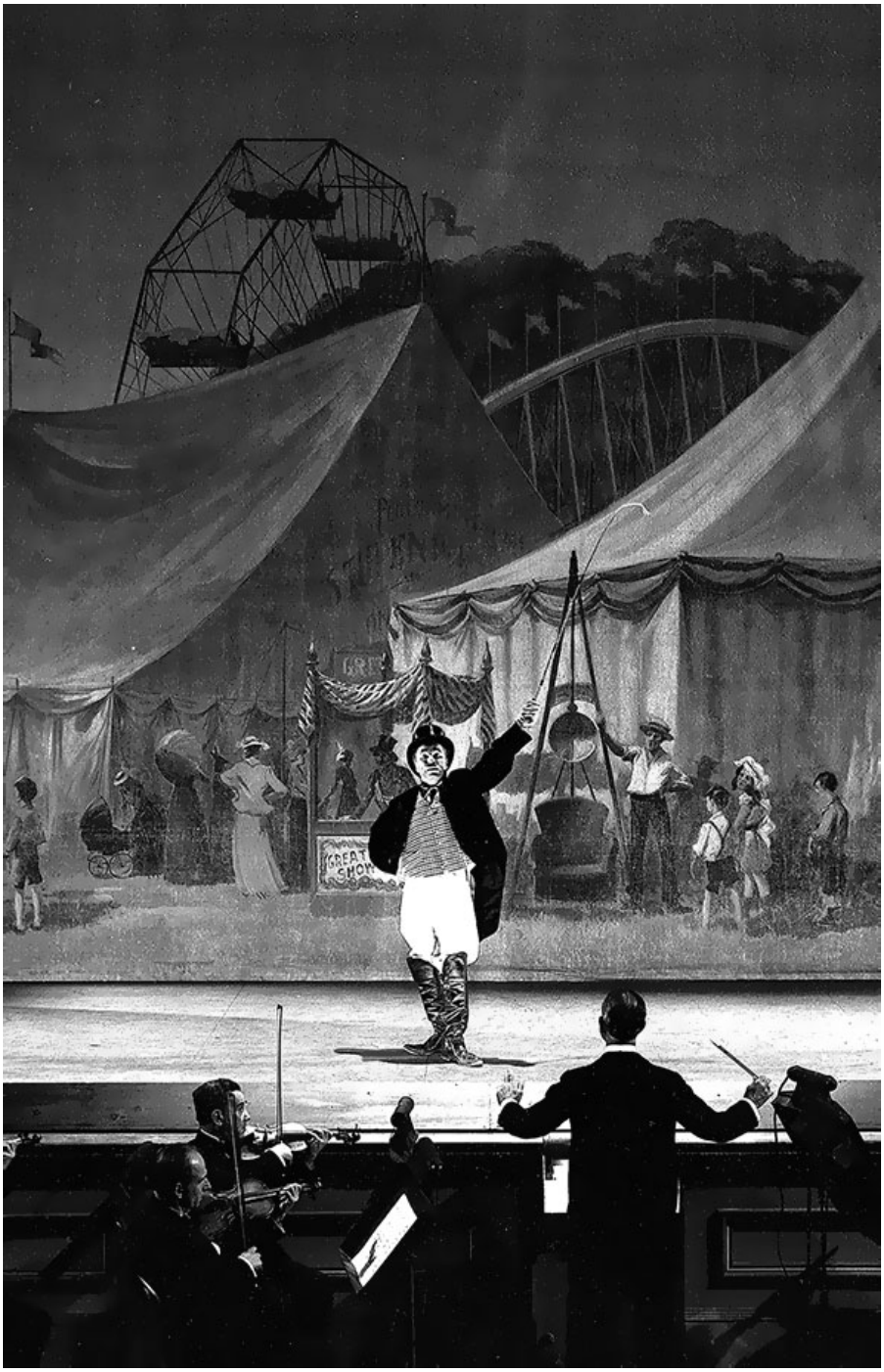
Produced, Written and Directed by
CHARLES CHAPLIN

Released thru
UNITED ARTISTS

it will move you to love, laughter and tears

CC-8
P-6038X

4-56



ODEON THEATRE · LEICESTER SQUARE · LONDON

World Premiere

of

Charles Chaplin's

LIMELIGHT

In aid of the
Royal London Society for the Blind

16th OCTOBER 1952

Чарльз Спенсер Чаплин. 1916 г.

Нижинский в “Шахерезаде”, 1911 г.

Вацлав Нижинский посещал киностудию Чаплина в декабре 1916 г. Чаплин и Эрик Кэмпбелл (слева от Нижинского) – в костюмах для съемки “Тихой улицы”.

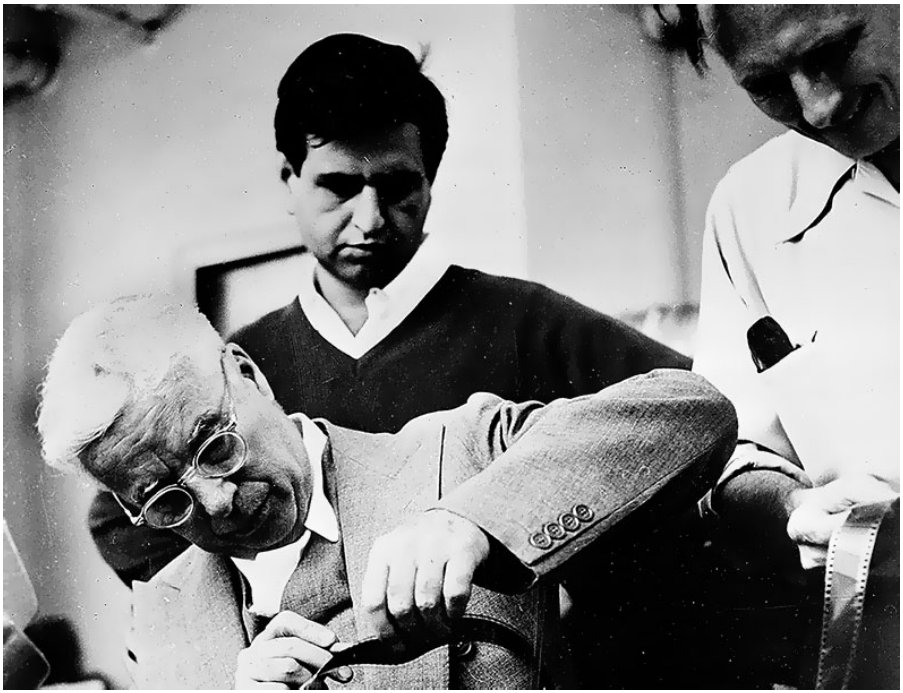
Чаплин пародирует Нижинского в “Послеполуденном отдыхе фавна” в фильме “Солнечная сторона”, 1919 г.

Полетт Годдар берет уроки танцев у Федора Козлова.

На борту парохода “Президент Кулидж”, 1936 г.

Чаплин в роли месье Верду. 1947 г. Завораживающий контрастный фотоснимок из коллекции Роберта Флори, возможно, снятый им самим.

Уна Чаплин с детьми: Джеральдиной (7 лет, слева), Майклом (5 лет), Джозефиной (2 года) и Викторией (на руках Уны). Лето 1951 г.

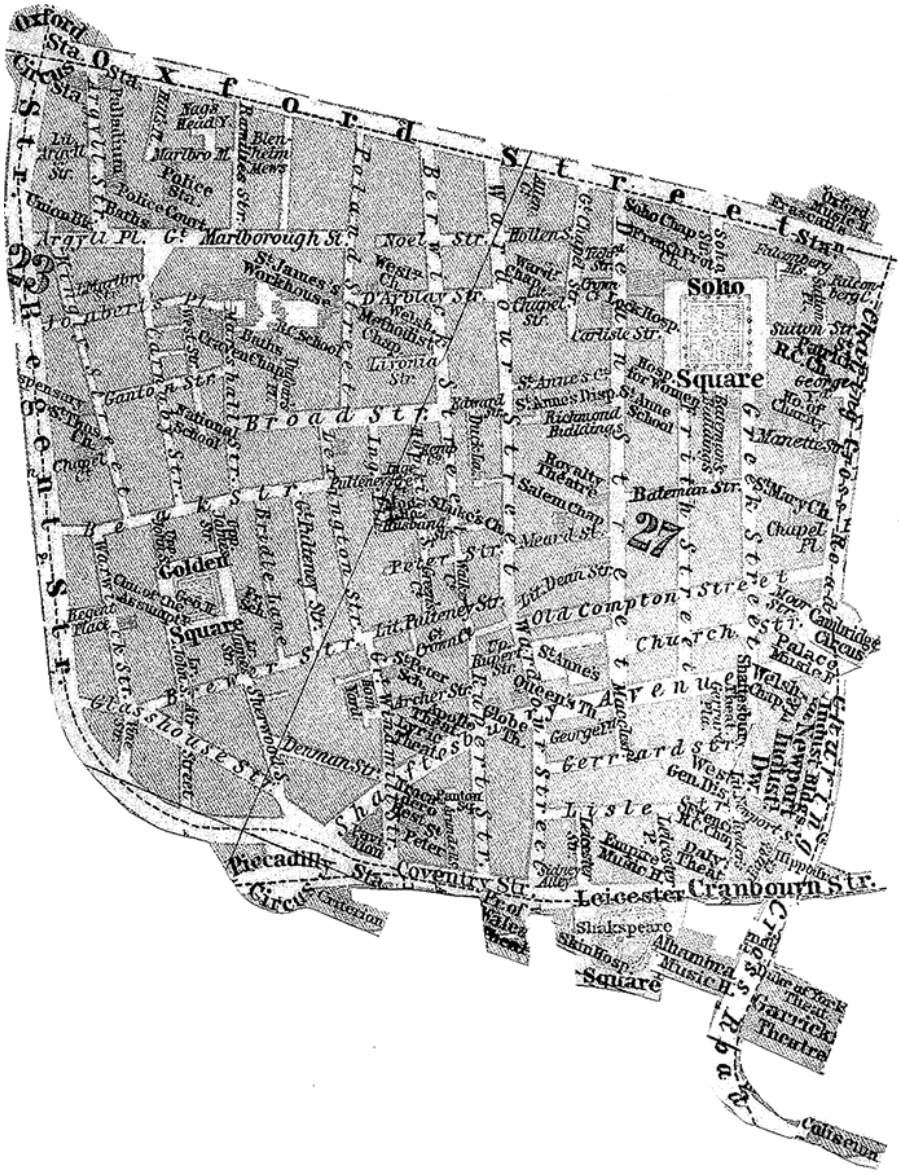


Чаплин в монтажной с Джерри Эпстайном и редактором Джозефом Энджелом.

Чаплин работает над сценарием с редактором Корой Палматье.

Чаплин с Робертом Олдричем.

Съемочная группа, собравшаяся под конец съемок фильма, 8 мая 1952 года. Последние пересъемки эпизодов балета с участием клоунов – с Чаплином, Чарльзом Чаплином-младшим и Уилером Драйденом – были закончены в 17.30: Чаплин еще в клоунском гриме. “Ну, вот и все, – сказал Нейт Слотт. – Все, мальчики. Конец. Финиш”. Наступила странная тишина, и всем, похоже, стало как-то не по себе. А потом всем на помощь пришел Крокер. “Последняя картинка – групповое фото. Ребята, собираемся вместе. Давайте сюда”.



Сохо в 1914 году. Мир, изображенный в “Огнях рампы”, умещался в пределах менее чем четверти квадратной мили: на этой площади находилось десять театров и мюзик-холлов, а еще шесть размещалось прямо по периметру квартала.

Подготовка к съемкам сцены в “Сохо” в декорациях “Парамаунта”, изображающих нью-йоркскую улицу с краснокирпичными домами.

Одна из фотопластинок с набережной Темзы, выполненных для Эжена Лурье фотографом с лондонской киностудии Александра Корды.

Тереза и Кальверо на набережной Темзы в предутренние часы. В роли спящего бродяги – Гас Тейлон.

Вид из комнаты Кальверо: задний двор дома миссис Олсоп.

Поунелл-террас, № 3 в лондонском районе Кеннингтон: дом, в котором Чаплин жил в детстве и который помнил лучше других

временных пристанищ.

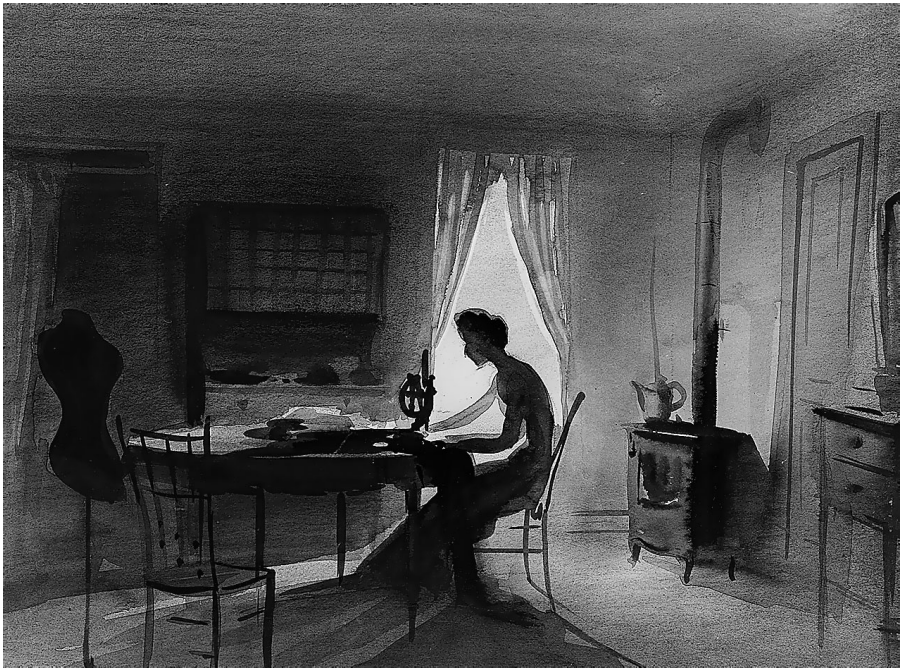


Рисунок Эжена Лурье, изображающий квартиру семьи Эмброуз. Выполнен для сцен из детства Терри, впоследствии выброшенных.

Барбара Кобин в роли Терри и Дорис Ллойд в роли миссис Эмброуз в одной из сцен, рассказывавших о детстве Терри и впоследствии выброшенных.

Рисунок Эжена Лурье, изображающий магазин Сарду.

Та же сцена, уже отснятая.

Из выброшенных сцен. Терри с подругами по школе танцев глазеют на проститутку на Пикадилли.

Из выброшенных сцен. Акробаты: Ханнс Шумм, Фил и Дотти Фелпс и Билли Эймоун в роли унижаемого мальчика.

Эта сцена – вероятно, изображающая, как новую звезду Терезу

поджидают толпы поклонников, – была явно снята, но не использована.

Выбранная Чаплином карикатура из “Панча”1909 г. и выстроенный по эскизу Лурье кадр на лестнице в пансионе миссис Олсоп.

Съемки сцены в кровати: Уоллес Чунинг, Чаплин, парикмахер студийной команды Флоренс Эйвери и Клэр Блум.

Сцена из фильма: Тереза и Кальверо.

Подготовка к съемкам сцены со смертью Коломбины из балета: Клэр Блум в ночной сорочке и Уилер Драйден в костюме Панталоне. Фигуры на самом дальнем плане – вероятно,

фотограф Карл Страсс и редактор сценария Кора Палматье.

Гравюра с персонажами арлекинады игрушечных театров Бенджамина Поллока. Хотя этот лист был напечатан еще в 1860-х годах, в нем изображены все типажи, действующие в арлекинаде из “Огней рампы”: Арлекин и Коломбина, Клоун, Панталоне и Полицейский.

Макет Эжена Лурье для первой сцены балета “Арлекинада” с вырезанной фигуркой Арлекина.

Клэр Блум в сцене просмотра.

Мелисса Хейден дублирует Клэр Блум в сценах проб Терезы в “Эмпайр”.

Чаплин работает с Эглевским и Хайден над “Арлекинадой”.

Интермедия Чаплина и Китона.

Интермедия Чаплина и Китона.

Подготовка к съемкам сцены на ступеньках дома миссис

Олсоп.

Джеральдина и Майкл Чаплины перед домом миссис Олсоп на студии “Парамаунт”, среди декораций, изображающих улицу со старинными особняками.

Рисунок Эжена Лурье, изображающий приемную в конторе

Редферна.

Приемная в конторе Редферна.

Рисунок Эжена Лурье, изображающий “Лайонз-Корнерхаус”

на углу Ковентри-стрит.

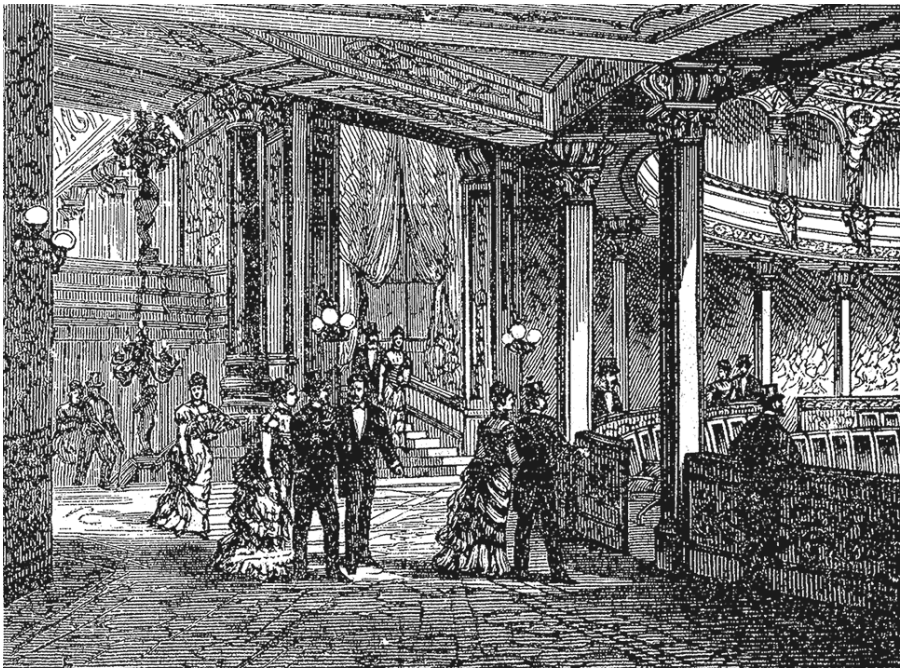
“Корнерхаус”, каким он показан в фильме: Сидни Чаплин и Клэр Блум.

Тереза с Постентом (Найджел Брюс) у него в кабинете, выходящем на Лестер-сквер. Окно воспроизводит настоящее окно на третьем этаже театра “Эмпайр”, на фасаде здания.

Лестер-сквер в 1912 году. Два театра – “Эмпайр” и “Альгамбра” – обращены фасадами друг к другу с разных сторон площади.

1902 г. Фасад “Эмпайр”, украшенный к балету “Наша корона”в честь коронации Эдуарда VII.

Праздничная программа в честь 25-летия “Эмпайр”, за два года до действия “Огней рампы”.



Променад в “Эмпайр” в 1884 г., в год открытия театра.

Променад, каким его воссоздали в фильме Чаплин и Лурье.

Дети-акробаты в XIX веке: семья Скербеков, 1890 г.

Враждебно настроенная публика на галерке лондонского мюзик-холла, 1890-е гг.

“Огни рампы”: публика в бельэтаже на бенефисе Кальверо.

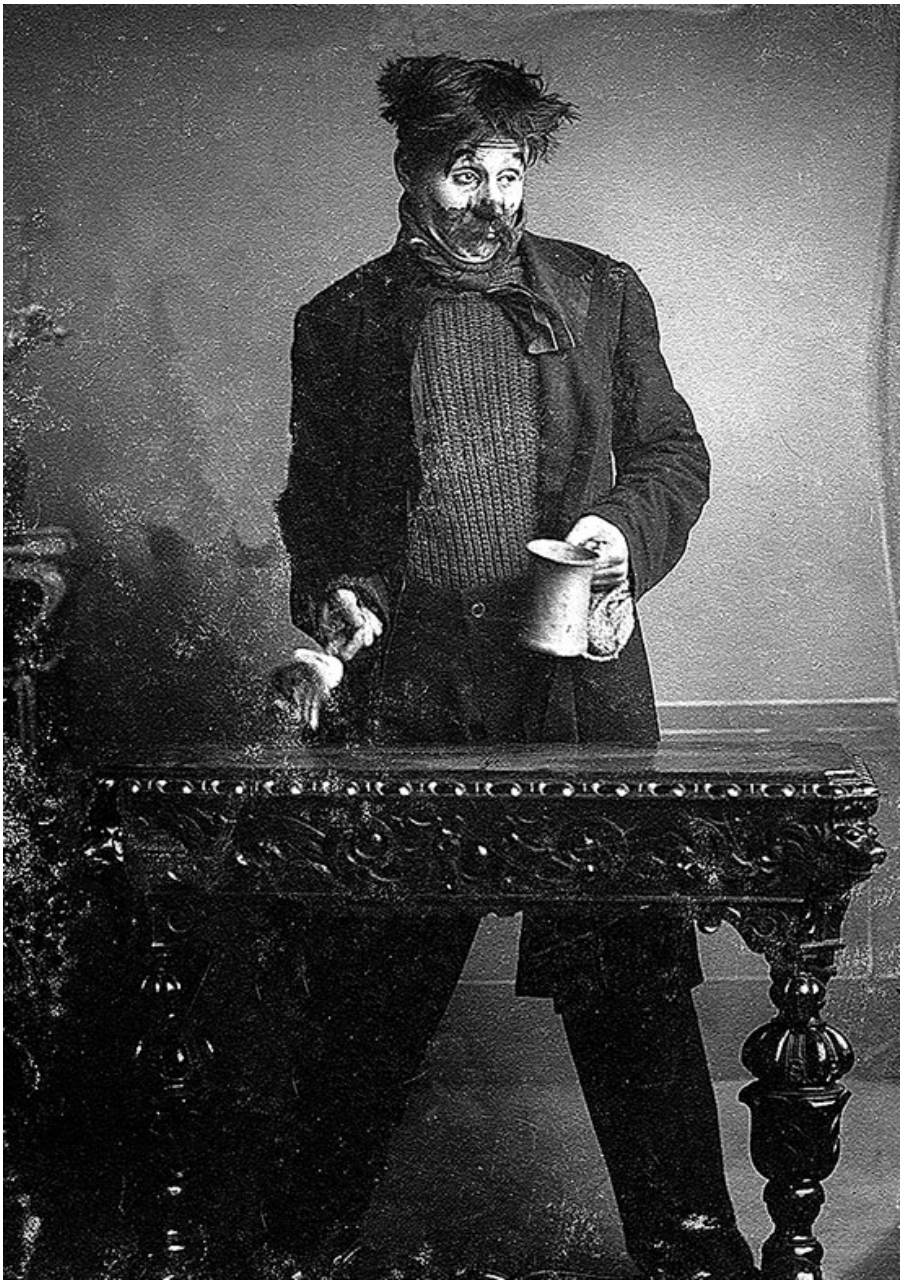
Лондонская таверна с мюзик-холлом: певец выступает перед невнимательной публикой. Рисунок из иллюстрированного журнала, 1875 г.

Уильям Джиллет в роли Шерлока Холмса.

Чаплин в роли посыльного Билли. 1903 г.

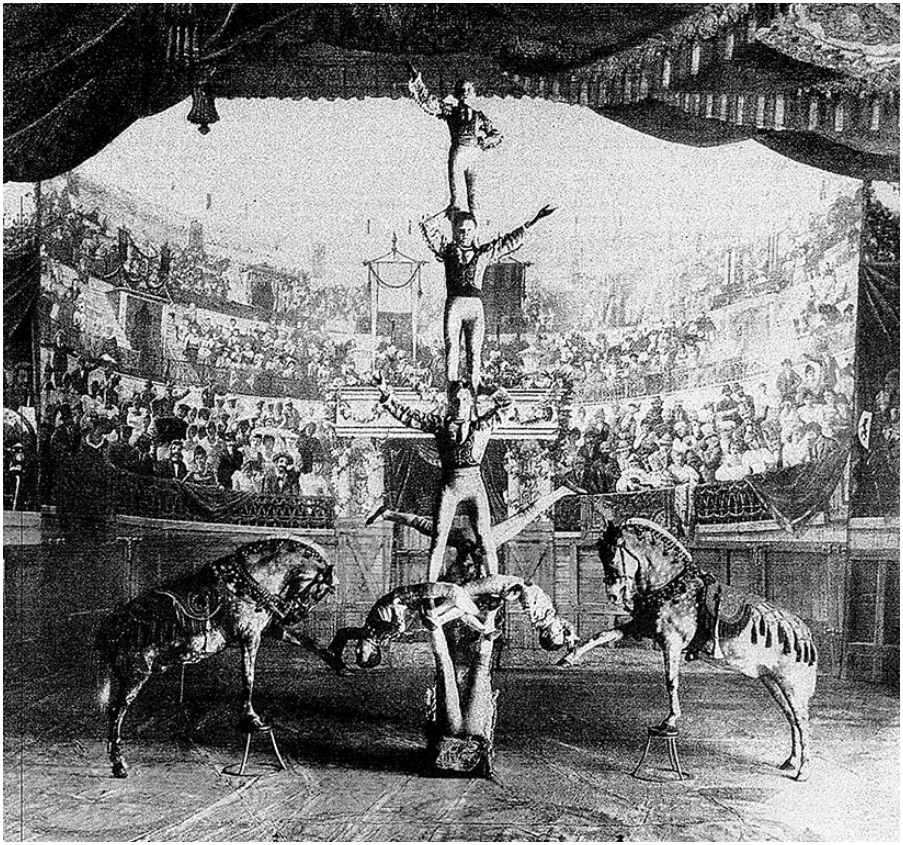
Чаплин в роли Арчибальда в “Катании на коньках”. 1918 г.

Чарльз и Сидни Чаплины в скетче “Ремонт”.

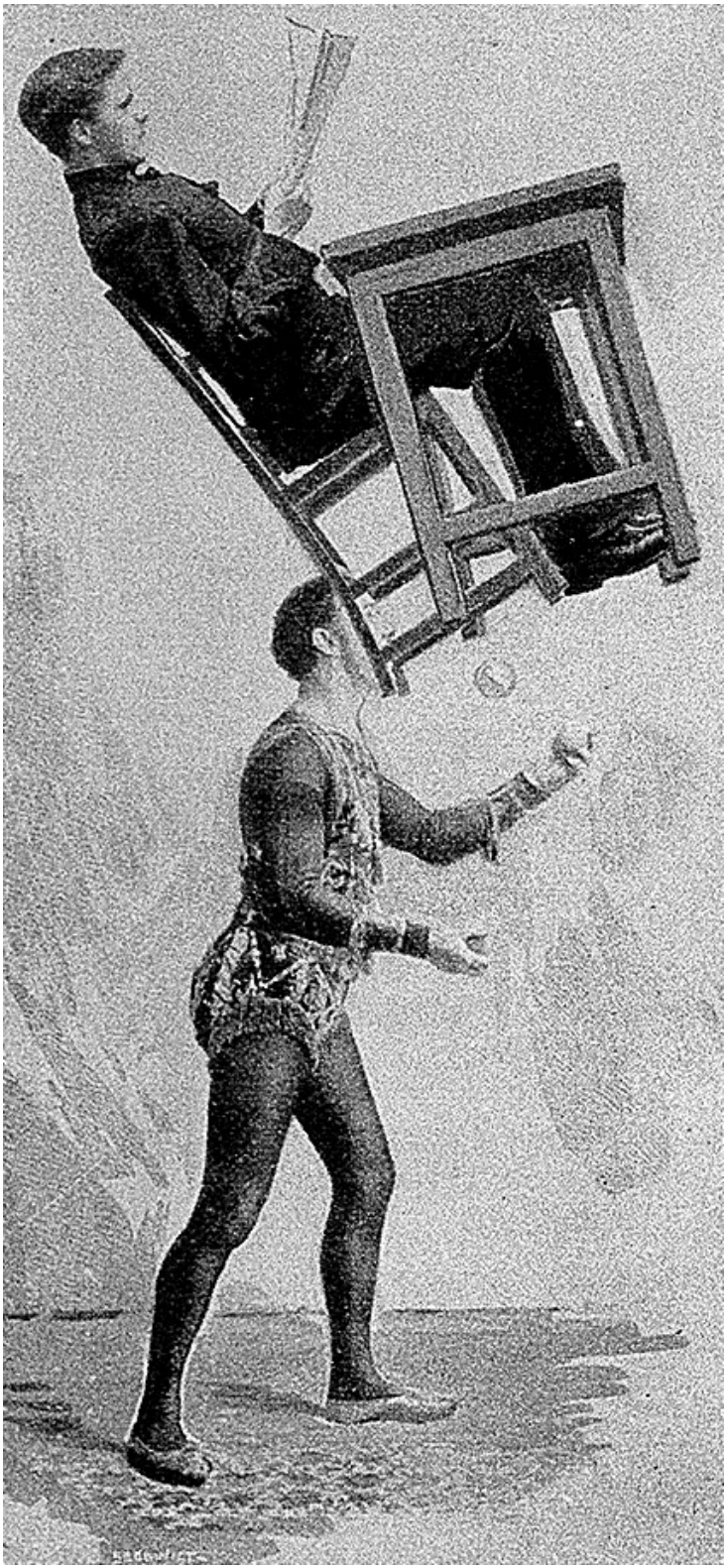


Сидни Чаплин в сценическом костюме.

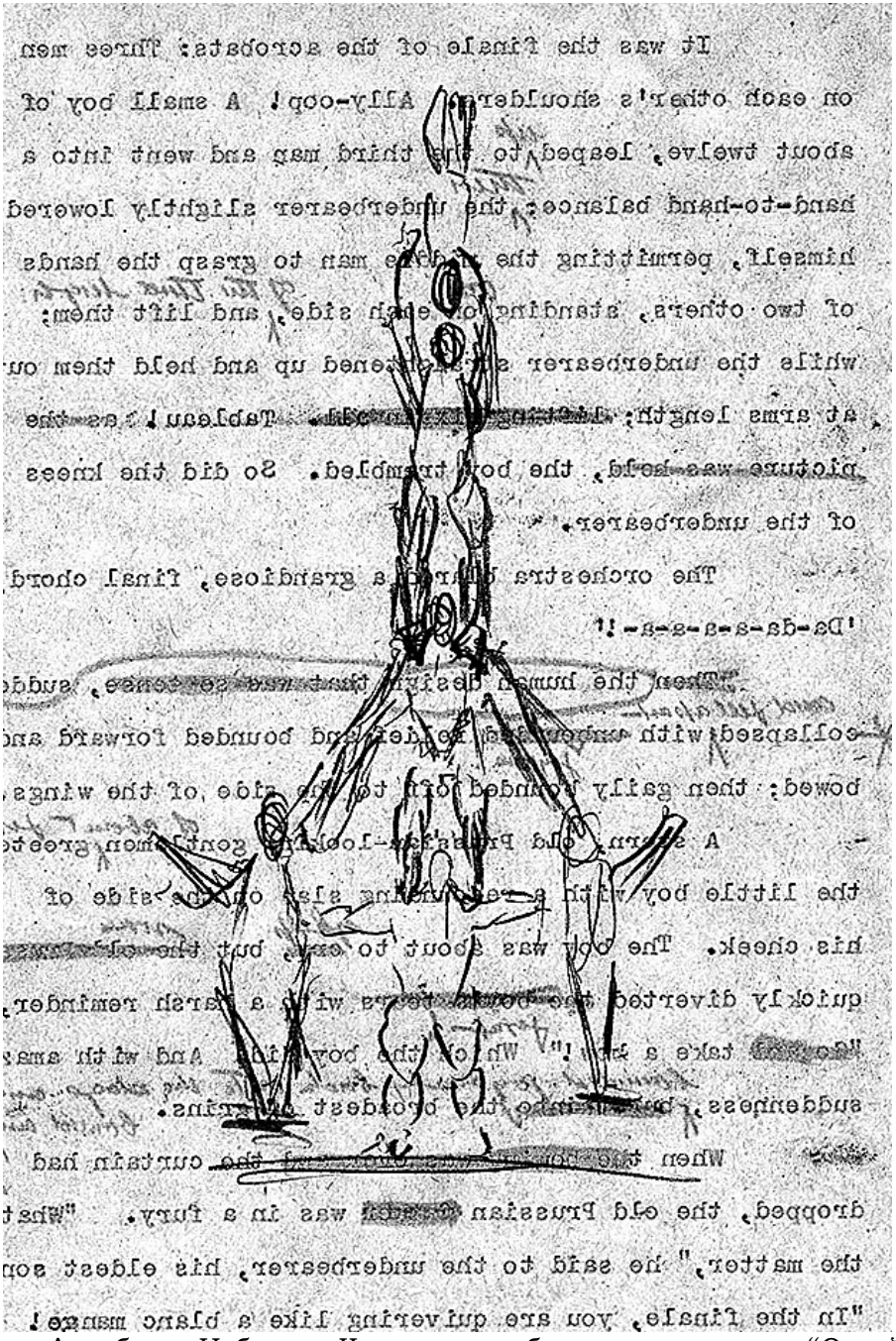
Дэн Лино. Фотография Эдварда Шарпа.



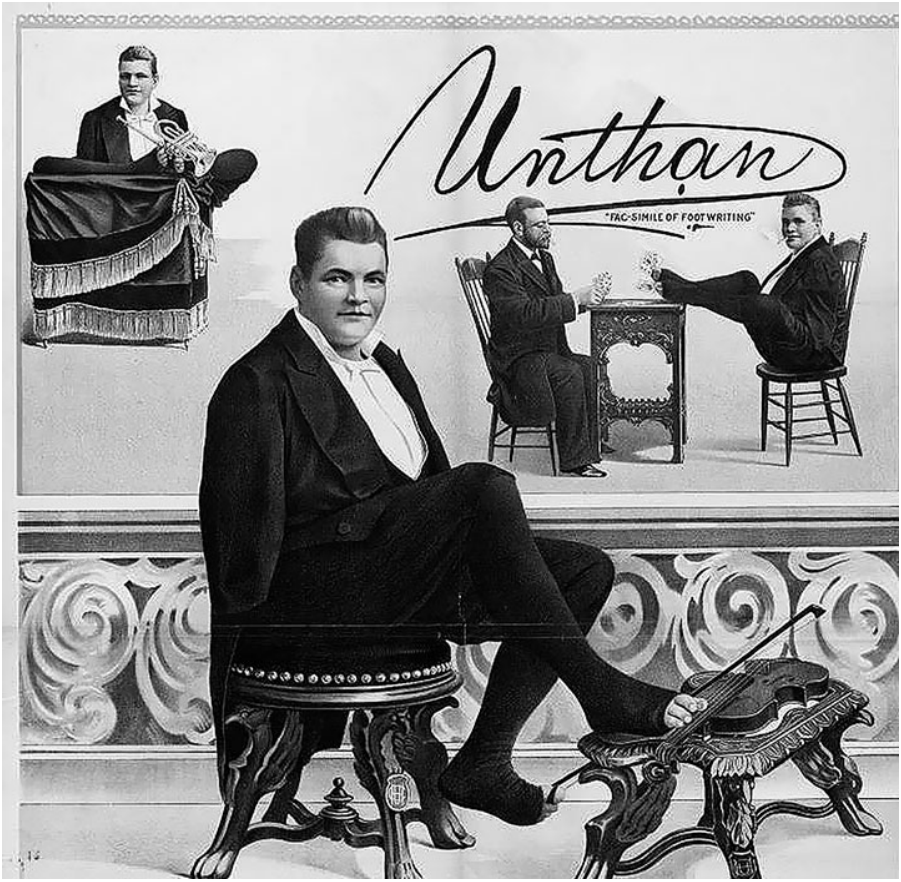
Единственная известная фотография труппы Шафферов в “Эмпайр”: от вспышки кони понесли, и после этого Сильвестр Шаффер заявил, что никогда больше не позволит снимать во время своего представления.



Чинквевалли держит зубами человека, стул и стол.



Акробаты. Набросок Чаплина на обороте заметок для “Огней рампы”.

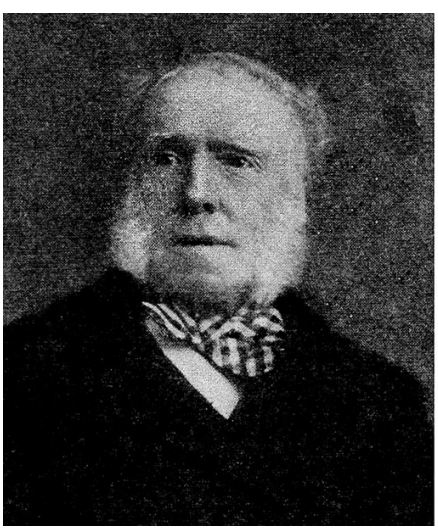


Афиша, рекламирующая гастроли Карла Унтана в Британии.

Кальверо с Клавдием, безруким человеком-диковинкой

(Стэплтон Кент) в сцене, которая в итоге была вырезана из фильма.

Мистер Постент (Найджел Брюс) навещает Кальверо в гримерной перед бенефисом.

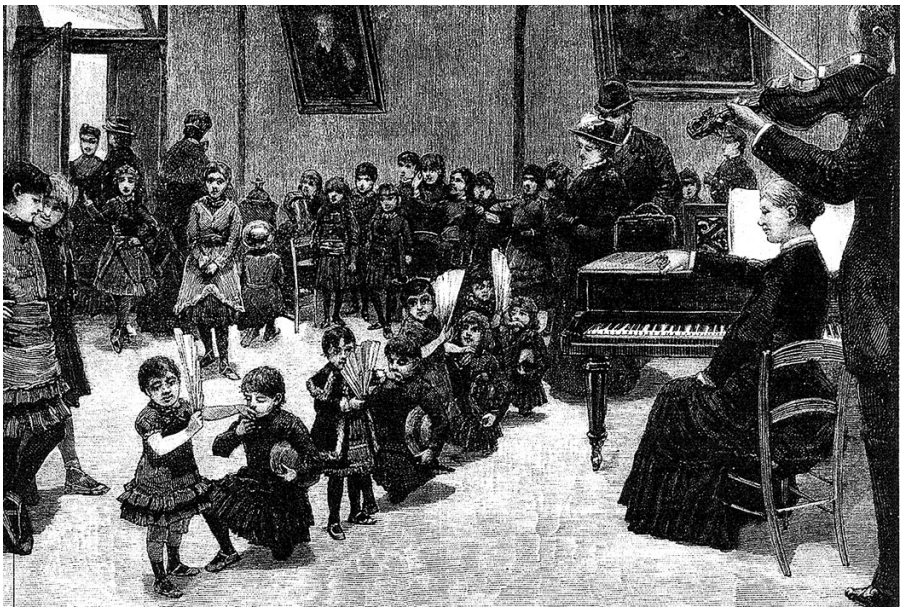


Два реальных прототипа Постента – Чарльз Мортон, “отец

мюзик-холлов” и Г. Дж. Хитченс, директор “Эмпайр”.

Констанс Колльер в роли Клеопатры в “Антонии и Клеопатре”(1907). В 17 лет она сыграла Дух Клеопатры в балете “Фауст”, который долго не сходил со сцены “Эмпайр”. Более тридцати лет она была в числе самых близких голливудских друзей Чаплина.

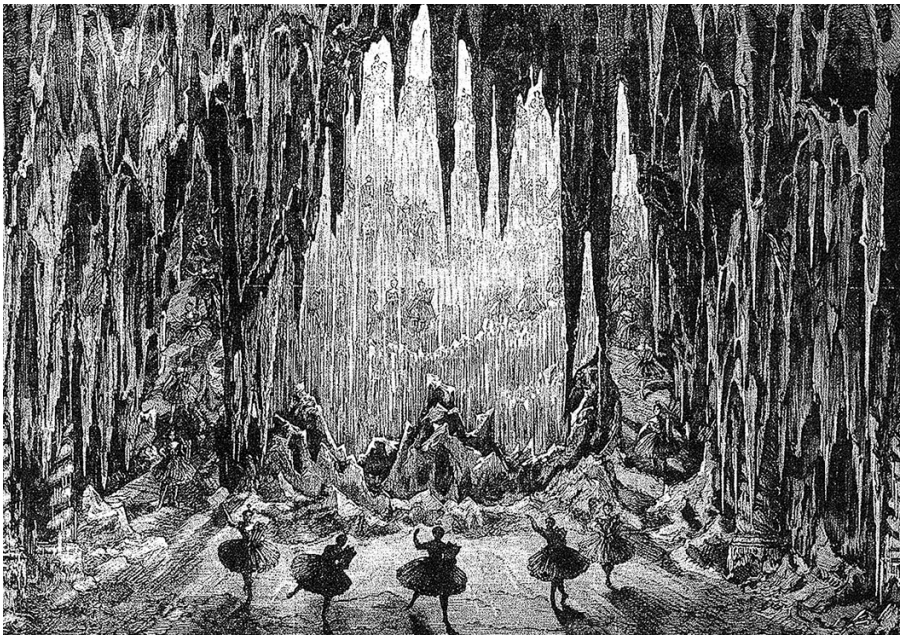
Балет “Шахерезада” (вид из променада “Эмпайр”) в “Огнях рампы”.



Хореографическое училище Катти Ланнер готовило будущих танцовщиц для кордебалета “Эмпайр”.

Мелисса Хейден дублирует Клэр Блум в роли Терезы во второй сцене балета “Арлекинада”.

Аделина Жене в 1897–1907 гг. – солистка “Эмпайр”.



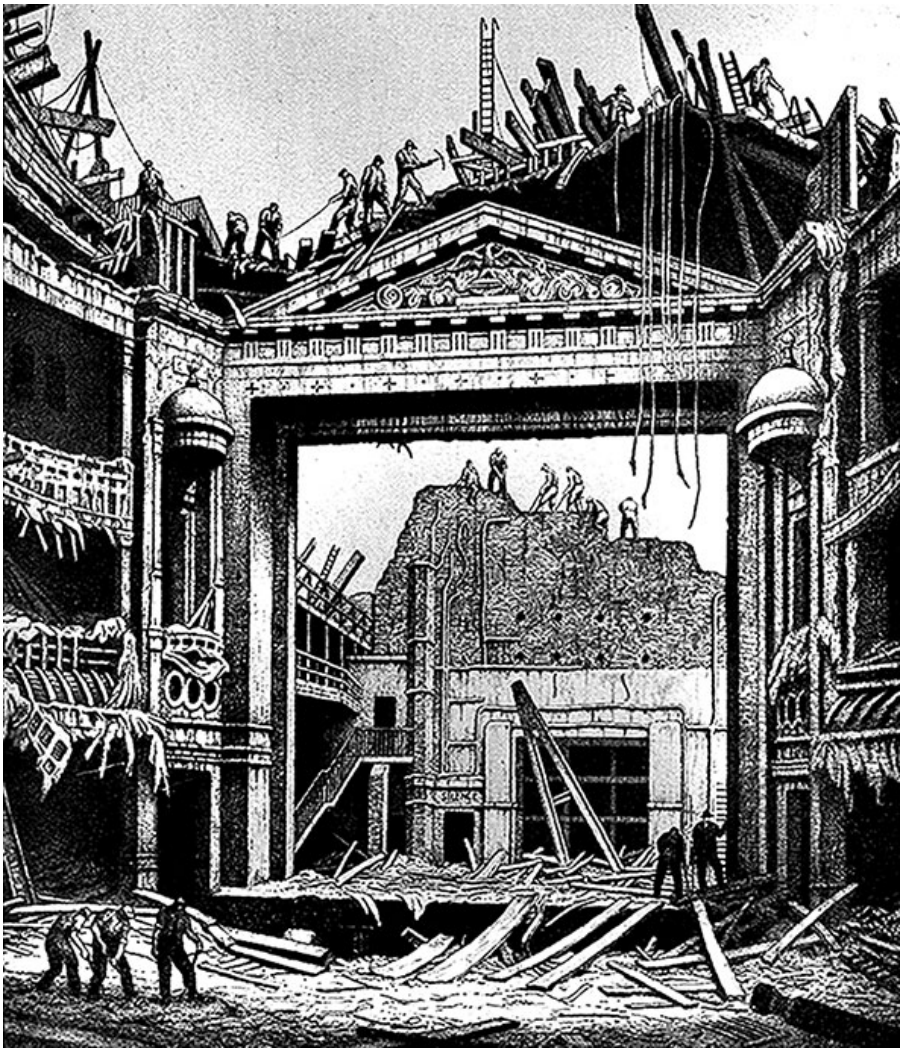
Кульминационная сцена балета на Лестер-сквер “Ледяные пещеры Милано” на сцене “Альгамбры”, 1867 г.

Переодевание в мужской костюм для балета: Мальвина Кавалацци в роли Фауста.

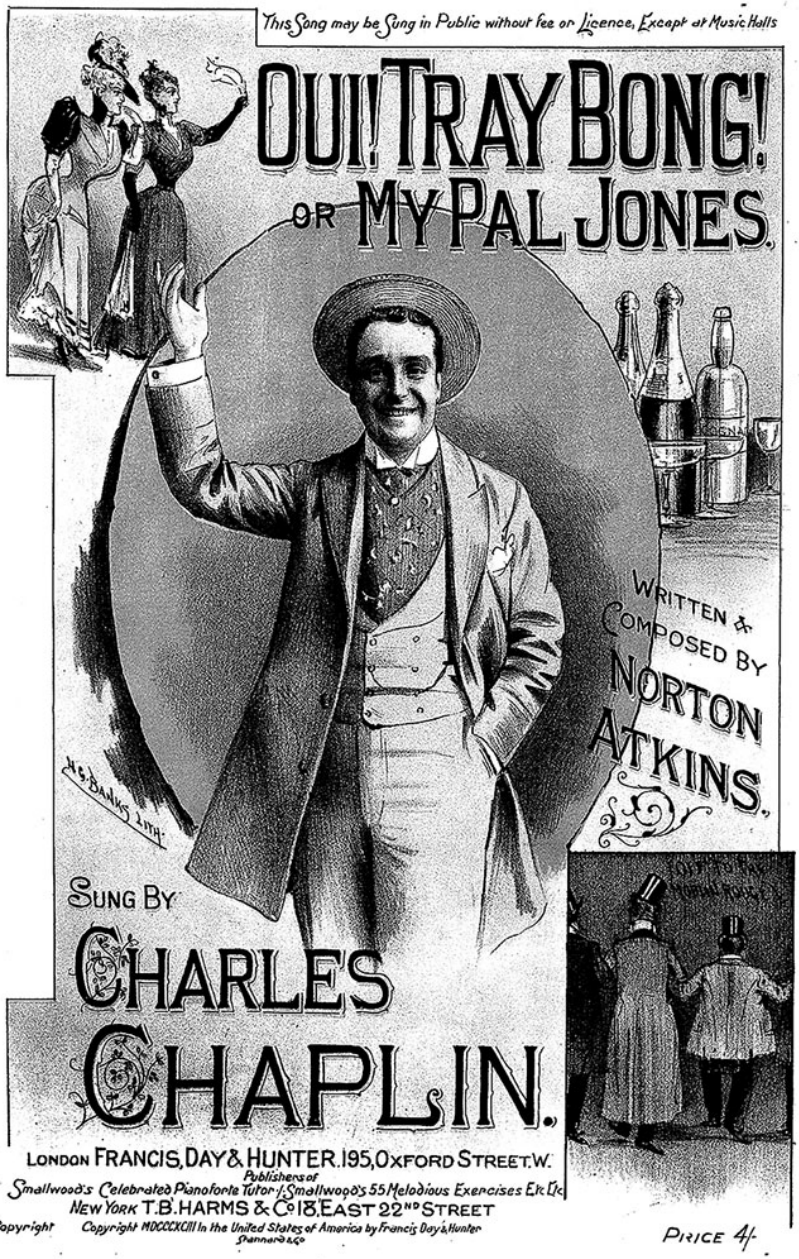
Эскиз костюма, выполненный К. Вильгельмом.

Впечатления художника от балета *La Frolique*, ставшие основой материалов, которые пустила в ход группа моралистов, выступавшая против продления “Эмпайр” лицензии в 1894 г.

Репетиция балета в “Альгамбре”. Рисунок Фила Мэя.



Гравюра, изображающая разрушение “Эмпайр”. 1927 г.

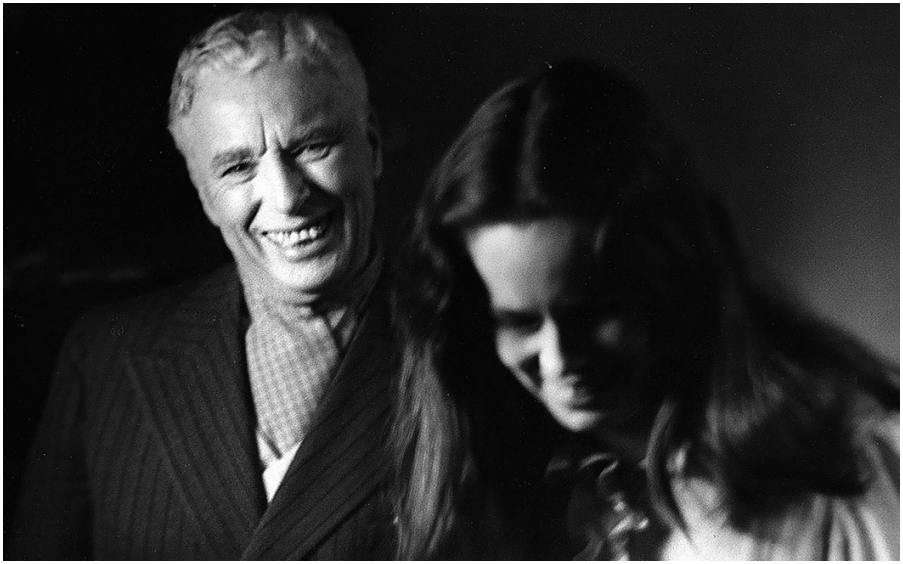


Чарльз Чаплин-старший на пике карьеры: изображение на обложке сборника его песен, имевших большой успех у публики.

Мать Чаплина в последние годы жизни – после того, как сыновья перевезли ее в Калифорнию.

Уилер Драйден – сын матери Чаплина и мюзик-холльного

певца Лео Драйдена – играет в “Огнях рампы” врача.



Чаплин с женой Уной: она дублирует Клэр Блум в роли Терезы.

Дети Чаплина: Майкл, Джозефина и Джеральдина в 1951 г.

Чаплин с женой и детьми.

notes

Сноски

1

Дата установлена А. Дж. Мариоттом в: *Chaplin Stage by Stage*, Mariott Publishing, Hitchin, 2005.

2

Чарльз Чаплин. *“Моя биография”*. Перевод З. Гинзбурга. [Здесь и далее ссылка на это издание. – *Прим. перев.*]. Сцена в гримерной в точности воссоздана и в новелле, и в фильме “Огни рампы”.

3

На протяжении всей жизни Нижинского годом его рождения указывался 1890-й, но на его могильной плите выбита другая (теперь принятая как более достоверная) дата – 12 марта 1889 года; Чаплин родился 16 апреля 1889 года.

4

Дягилев (чьи воспоминания об утраченном предмете любви, вне сомнения, необъективны) рассказывает о впечатлениях Нижинского от этой встречи совершенно иначе. Спустя десять лет он утверждал, что Нижинский испытал неловкость, когда Чаплин взял его под руку, а потом будто бы признался ему: “«Он ужасный человек, этот Чаплин. Никогда не упускает случая привлечь внимание к собственной персоне». Бедняга Нижинский воображал себя величайшим гением в мире! Чарли Чаплин, конечно, был ничтожеством по сравнению с ним”. Интервью с Дягилевым 1929 года опубликовано в *Dance Magazine* за сентябрь 1979 г.

5

Есть и другое, не задокументированное объяснение, почему Дягилев не поехал с труппой на вторые американские гастроли в 1916 году: Отто Кан, богатый покровитель Метрополитен-оперы, не любил его и настоял на том, чтобы Нижинский сам руководил гастролями. Тот согласился, но организатор из него получился плохой, и говорили, что убытки после этого турне составили 250 тысяч долларов.

6

Майор Рональд Виктор Кортни Бодли (1892-1970), британский писатель и журналист из аристократического рода. В 1920-е годы прожил (по наущению Т. Э. Лоренса) семь лет среди арабов-кочевников в Сахаре. Также провел много времени в Японии, а позднее жил в Британии и Лос-Анджелесе. Как с ним познакомился Чаплин, неясно, но, по-видимому, они сообща работали над “Регентством” с августа 1936 года, когда были приобретены права на экранизацию. В разное время Бодли предлагал два альтернативных варианта киносценария для фильмов с участием Полетт Годдар – “Двойная фуга” и “Белая лилия”, однако не сохранилось никаких указаний на то, что Чаплин ими заинтересовался.

7

Генри Бергман (1868-1946) работал на киностудии Чаплина (непрерывно с 1916 года до самой своей смерти) в качестве надежного комедийного актера вспомогательного состава и преданного (вплоть до благоговения) помощника режиссера.

8

Сам Чаплин был внуком сапожника.

9

Он работал дома: послевоенная экономическая обстановка была такова, что студия не должна была простаивать впустую между съемками фильмов, поэтому в период между “Месье Верду” и “Огнями рампы” ее регулярно сдавали в аренду для съемок ряда второстепенных фильмов, часто религиозного содержания. 5 мая 1949 года Уолтер Уангер устроил там кинопробы для Греты Гарбо – это было ее последнее появление перед кинокамерой.

10

После того как Нижинский ушел от Дягилева, его роли достались настоящему (не вымышленному) Леониду Мясину, который, несмотря на свою ярко выраженную гетеросексуальную ориентацию, тоже сделался любовником Дягилева.

11

Эта фамилия записана по-разному, как обычно обстоит и с прочими именами.

12

Ли Кобин была явно более почтительной секретаршей, чем другая, работавшая с ним в Веве над “Моей биографией” полтора десятилетия спустя. Чаплин жаловался Яну Флемингу, что та постоянно пытается улучшить его английский. “По его словам, это его не удивляло, потому что он осваивал язык самостоятельно и подозревал, что его секретарша знает правила лучше него, но все равно ему нравились больше собственные варианты фраз, и он надеялся, что хоть что-нибудь из того, что написал он сам, переживет процесс редактуры и войдет в окончательное издание”. (“Санди-таймс”, 21 августа 1964 г.).

13

В одном из черновых вариантов Чаплин вписал в рукопись другое слово – “монашеское”.

14

Здесь имеется в виду пантомима театра “Друри-лейн” 1910 года – “Джек и бобовый стебель”. Эта постановка прославилась огромным механическим великаном, который помещался на сцене только по частям – показывалась то голова, то нога, то рука и т. д.

15

В более ранних черновиках в качестве дирижера упомянуто реальное историческое лицо – сэр Томас Бичем, хотя титул “сэр” являлся анахронизмом. Бичем удостоился рыцарского звания только в 1916 году.

16

Фразы в квадратных скобках дописаны карандашом; наряду с добавлениями, сделанными скорописью, они заставляют предположить, что данный экземпляр “Огней рампы” использовался для переделки в сценарий.

17

Стихи Эмилии Бронте. Перевод А. Шараповой.

18

Это явно неправильно (*Jenet*) написанная фамилия Аделины Жене (*Genée*) – родившейся в Дании танцовщицы, которая была прима-балериной в “Эмпайр” в 1897–1907 годах.

19

На здоровье! *(ит.)*

20

Спасибо! *(ит.)*

21

Любопытно, что Чаплин дал именно такое имя агенту Кальверо. Реальный Сэм Редферн (1851-1915) был второразрядным артистом в шоу “блэкфейс”, где белые гримировались под чернокожих (“эстрадником-эфиопом”). По-видимому, он сам сочинял песни, которые исполнял, – в том числе давно забытые “Здесь наливают” и “Выпить под любым предлогом”. Его имя значится в одной программе выступлений в мюзик-холле “Оксфорд” из небольшой коллекции программ в Чаплиновском архиве. Нет никаких указаний на то, откуда взялась эта подборка, и, возможно, Чаплину кто-то подарил или продал ее, когда он занимался поиском материалов для повести “Огни рампы”. Так, вероятно, имя Редферна и попалось на глаза Чаплину.

22

“Психоанестезия” – термин, действительно применявшийся в психологии начала XX века, хотя, конечно, за ним стояло гораздо более сложное явление, чем можно понять из объяснений доктора. Бенджамин Айвз Гилман начинает описание длиной в целую статью с такого краткого определения: “Под психоанестезией здесь понимается философская склонность игнорировать других людей, при этом сознавая их отличия от себя” (“Американский психологический журнал”, октябрь 1924 г.).

23

В последних исправленных вариантах из-за расхождений в поправках и вычеркиваниях четыре последних абзаца этого диалога стали слишком непонятными; их пришлось восстанавливать по более ранним черновикам.

24

Все цитаты из пьесы У. Шекспира “Гамлет” приведены в переводе Бориса Пастернака *(прим. перев.)*.

25

“Рагу маллиган” – сугубо американское понятие, возникшее в конце XIX века. Оно относится к нищенскому блюду, которое готовили странствующие рабочие (хобо) из любых ингредиентов, какие им удавалось выклянчить, найти или украсть, причем каждый участник трапезы вносил хоть какой-нибудь вклад в общий котел.

26

Упоминание о том, что Кальверо побывал в больнице, говорит о том, что из сюжета был выброшен эпизод, где об этом рассказывалось.

27

Упоминание о “трех месяцах” позволяет датировать время действия этих сцен ноябрем 1914 года. А вот до битвы под Верденом оставалось еще много времени: она началось только в феврале 1916 года.

28

Поскольку Кальверо и Терри все еще жили в доме миссис Олсоп в Сохо – а значит, всего в пяти минутах ходьбы от “Империи”, – то эта поездка с крюком через Пикадилли и Оксфорд-стрит кажется по меньшей мере странной.

29

В том варианте “Огней рампы”, который был взят для этой публикации, диалог между Невиллом и Терезой вычеркнут карандашом. Однако представляется, что это не редакторское исправление текста повести как таковое – ведь без этого диалога вся сцена осталась бы непонятной, – а скорее указание (внесенное в процессе переработки) на то, что в сценарии этот текст будет полностью переделан.

30

Ошибка машинистки, неверно прочитавшей имя Чинквевалли, или, наоборот, попытка слегка закамуфлировать его?

31

В рукописи Чаплин вносил очень много исправлений в этот абзац.

32

Паддингтонский вокзал являлся конечной станцией Большой западной железной дороги. Оттуда никогда не шли поезда в Шотландию и вообще на север.

33

Чаплин написал три самостоятельных варианта этого явно важного абзаца. Вот два других варианта этого абзаца (рядом с каждым написано слово ПОВТОРИТЬ):

1) Потом, когда они оставались наедине, Кальверо принимался отчитывать ее, но Ева никогда не опровергала его обвинений и не обижалась на них. Она улыбалась ему или страстно, или чувственно, или еще как-нибудь, в зависимости от настроения. Для Кальверо она была “роковой женщиной”, *dame fatale*. И он знал это. Она как будто вовсе не слушала, о чем он говорит. Прожив с Кальверо полгода в браке, она была в нем уверена.

2) Но Ева никогда не опровергала его обвинений и не обижалась на них. Она улыбалась с каким-то загадочным видом – или невинно, или сладострастно, или еще как-нибудь, в зависимости от настроения. Она знала, что Кальверо любит ее и что она – хозяйка положения. Понимала она и природу собственной любви к нему: этой любви отводилось особое место в ее сердце, но она не занимала его целиком. Глубоко в ее душе таилась червоточина, и с этим ничего нельзя было поделать. Ни один человек не мог полностью удовлетворить или удержать ее. Ни один, никогда.

34

В оригинальный машинописный текст вставлен и другой, сильно сокращенный вариант этой сцены, к которому приписаны загадочные слова “ПОВТОРИТЬ – ВСТАВИТЬ”:

– Аддингтон, вы любите мою жену?

– Кальверо! – воскликнула Ева.

– Конечно, нет, – ответил Аддингтон, весь побелев.

– Очень жаль, – капризным тоном сказал Кальверо, – потому что если не любите, если ваши намерения по отношению к ней нечестны, мне придется… нет, не убить вас, не применить к вам насилие. По крайней мере, не телесное. Я нанесу вам удар с той стороны, где вам будет больно – я нападу на ваш кошелек.

– Кальверо? Ты сошел с ума? – вскричала Ева.

– Я никогда не говорил разумнее, – ответил Кальверо.

35

Генри Грис. “Чаплин в Голливуде”, 1952. Это машинопись, содержащая около 10 тысяч слов и хранящаяся в архивах фиктивной компании “Рой-экспорт” (*Roy Export Company Establishmen*t). Грис был штатным корреспондентом “Юнайтед Пресс” и, по-видимому, обширный доступ к документам получил благодаря Гарри Крокеру, в ту пору общавшемуся с прессой, в конце июля 1952 года, когда работа над фильмом подходила к концу. Грис не видел самого фильма, хотя ему показали кое-какие фрагменты. Упомянутая машинопись – это черновик, представленный на рассмотрение Крокеру, который, прежде чем одобрить его, вычеркнул некоторые места. Перед публикацией явно вносилась и другая, довольно значительная правка. Фрагменты, в итоге напечатанные в “Юнайтед Пресс”, тоже хранятся в архиве в виде вырезок из прессы.

36

Однако миссис Кобин, похоже, стала сотрудницей, заслужившей большое доверие. С 3 по 18 августа она сопровождала Чаплина и Уну в Нью-Йорк: ехали они на поезде “Чиф”, миссис Кобин жила в “Барбизон-плазе”, а Чаплины – в “Плазе”. 11 января 1951 года Чаплин и миссис Кобин снова отправились в Нью-Йорк: он – поездом, она – самолетом. 14 января за ними последовала – на самолете, ночным рейсом – миссис Чаплин. Миссис Кобин вернулась из Нью-Йорка ночным рейсом 18 января; Чаплины уехали на следующий день поездом и оказались дома 23 января. Позднее миссис Кобин вместе с Сидни Чаплином-младшим проводила предварительные собеседования с актрисами при отборе кандидаток на главную роль. До сих пор остается предметом споров и догадок, являлась ли ее дочерью Барбара Кобин – девочка, сыгравшая маленькую Терри в отснятых, но вырезанных из окончательной версии фильма сценах.

37

В рабочем журнале записано: “Отослали сценарий «Огней рампы» в контору Ллойда Райта для закрепления авторских прав в Библиотеке Конгресса, Вашингтон, округ Колумбия, за Чарльзом Чаплином”.

38

Работа над съемочным сценарием началась, по-видимому, уже на неделе, начавшейся 12 марта 1951 года, когда в рабочем журнале студии появляется запись: “Ли Кобин печатает сценарий «Огней рампы» в Беверли – в основном исправления”. Однако работа прервалась на две недели в апреле-мае, когда Чаплин отправился в Нью-Йорк, чтобы устроить пробы Клэр Блум, а миссис Кобин снова отсутствовала неделю начиная с 16 июля 1951 года.

39

Этот дополнительный флэшбэк появляется только в окончательном варианте съемочного сценария.

В результате в монтажной так и остались кадры с несколькими девочками-статистками и пятью актрисами. Среди них были Дорис Ллойд, игравшая мать Терри, Джун Джеффри в роли Луизы и Барбара Кобин, игравшая маленькую Терри.

41

Анри Бергсон (1859-1941) – философ, автор трактата “Смех. Эссе о значении комического”.

42

В следующей сцене, которая исчезла при переделке повести в сценарий, Кальверо и Терри незадолго до бенефиса приходят в магазин Сарду, где видят на витрине выставленную на продажу фотокарточку Терри. Сарду поражается успеху, которого добилась Терри, и с некоторой неохотой принимает от нее полсоверена в счет тех денег, которые она когда-то “позаимствовала” из кассы.

ECCI00312544 CHM010

44

Генри Грис, *цит. соч.* Пересъемки – длившиеся всего четыре дня – происходили 5–8 мая 1952 года.

45

Об этом нет ни слова в ежедневных рабочих записях, это устные “предания” семьи Чаплинов: очевидно, об этом рассказывали сами Чаплин и Уна. Должно быть, это произошло 6 мая 1952 года, когда Чаплин быстро отснял эпизод в спальне, где участвовал еще и Уилер Драйден.

46

Карл Страсс (1886-1981) учился операторской работе у Кларенса Хадсона Уайта и к 1919 году, то есть ко времени своего переезда в Голливуд, уже принадлежал к числу самых уважаемых и публикуемых нью-йоркских операторов, работавших для киностудий. В мир кинематографа его позвал Сесиль Б. Демилль; среди других известных картин, над которыми он работал, – “Восход солнца” (совместно с Чарльзом Рошером), “Доктор Джекилл и мистер Хайд”, “Знак креста” и – в 1958 году – “Муха”.

Она работала редактором сценариев с 1934 года; в числе ее ранних работ – первый вариант “Имитации жизни”. После “Огней рампы” среди фильмов, над сценариями которых она работала, была пара фильмов про Тарзана с Гордоном Скоттом в главной роли.

48

Клэр Блум. “«Огни рампы» и то, что было потом: образование для актрисы”. Лондон, “Уайденфелд и Николсон”, 1982. (Claire Bloom, *Limelight and After: The Education of an Actress*, Weidenfeld & Nicholson, London 1982)

49

Ч. Чаплин “Моя биография”.

50

“Снаб” Поллард (настоящее имя – Гарольд Г. Фрейзер, 1889–1962) родился в Мельбурне. В Америку приехал с водевильной труппой ок. 1910 года и после распада труппы остался там вместе с сестрой Дафной Поллард, тоже комедийной актрисой.

51

Джулиан Людвиг, интервью Бонни Маккорту, приводится в: Frank Scheide and Hooman Mehran. *Chaplin's* Limelight *and the Music Hall Tradition*, McFarland, Jefferson and London 2006.

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

Генри Грис, *цит. соч.*

59

Письмо Рейчел Форд Герберту П. Якоби, 21 февраля 1973 г.

Онлайн-интервью музыковеду Рэндаллу Д. Ларсону.

61

Подробный разбор графика съемок см. в: Hooman Mehran. *Not Quite According to Plan* в *Chaplin's* Limelight *and the Music Hall Tradition*, цит. соч.

62

Эжен Лурье: интервью Дэвиду Робинсону, 1983 г., приводится в книге *Chaplin: His Life and Art*.

63

Мелисса Хейден (урожденная Милдред Херман, 1923–2006) – балерина, родившаяся в Канаде в семье еврейских иммигрантов из России. Ее карьера началась в “Канадском балете” Бориса Волкова, но затем она переехала в Нью-Йорк и поступила в кордебалет мюзик-холла “Радио-Сити”. Начиная с 1945–1947 годов она танцевала в Американском театре балета, а затем – в Латинской Америке, с кубинской труппой, которую незадолго до того создала Алисия Алонсо. В 1950 году Хейден поступила в балетную труппу “Нью-Йорк-Сити-балет”, а с 1955 года вплоть до своего увольнения в 1973 году оставалась прима-балериной этого коллектива. Остальную часть профессиональной жизни она посвятила преподаванию.

64

Андре Эглевский (1917-1977) родился в Москве, а 8-летним мальчиком его увезли во Францию, где у него была возможность учиться у многих великих русских танцоров, покинувших родину. В 14 лет он поступил в труппу де Базиля “Русские балеты Монте-Карло” и вскоре стал получать первые роли. В 1936 году он перешел к Рене Блуму в труппу “Русские балеты Монте-Карло” (отколовшуюся от основной), с которой в июне 1936 года он выступил в театре “Альгамбра” на Лестер-сквер, став одним из последних танцоров, появившихся на этой сцене. С 1937 года он был ведущим танцовщиком в “Американском балете” Джорджа Баланчина – будущем “Нью-Йорк Сити балете” – и получил американское гражданство. После воссоединения (1939-1942) с “Русским балетом Монте-Карло” он четыре года танцевал с труппой будущего Американского театра балета. После сотрудничества с “Оригинальным русским балетом” де Базиля и “Большим балетом Монте-Карло” маркиза де Куэвас, с 1951 года вплоть до своего ухода со сцены в 1958 году, он оставался в труппе “Нью-Йорк-Сити-балет”. Впоследствии вместе с женой он основал школу и балетную труппу имени Эглевского; обе продолжают свою деятельность до сих пор (2014).

65

Интервью у Мелиссы Хейден брали Скотт Эйман и Хуман Меран для цитированной выше книги *Chaplin's* Limelight *and Music Hall Tradition*.

Имеется в виду монтаж короткой череды кадров, иллюстрирующих успех Терри в главных городах мира.

Мелисса Хейден, *цит. соч.*

Она правильно вспомнила, что работа над этой сценой длилась четыре часа, хотя ей казалось, что это происходило с 8.30 до 12.30.

69

Эта сцена снималась с оркестром в оркестровой яме, и любопытно, что, хотя съемки шли под запись, Чаплин взял в дирижеры именитого музыканта. Это был Ал Лайонз, который пользовался определенной известностью в Голливуде 30-х годов благодаря своей группе “Ал Лайонз и его четыре всадника”. Очевидно, Чаплин принял близко к сердцу советы Раша по поводу дирижерской техники.

70

Приписано от руки в одном экземпляре съемочного сценария.

71

Возможно, это был Фрэнк Хэгни, которого звали на какую-то “эпизодическую роль” в дни, когда снималась эта сцена.

72

Джерри Эпстайн. “Вспоминая Чарли” (Jerry Epstein. *Remembering Charlie*, Bloomsbury, London 1988).

73

“Чарли: жизнь и время Чарли Чаплина” (*Charlie: The Life and Times of Charlie Chaplin*), документальный фильм.

Мелисса Хейден, *цит. соч.*

Джерри Эпстайн, *цит. соч.*

Джерри Эпстайн, *цит. соч.*

77

“Призрачное отсутствие «безрукого человека-диковинки»: запоздалые мысли о кадрах, вырезанных в последнюю минуту”, в *Chaplin’s* Limelight *and the Music Hall Tradition*.

78

Рассказывали, что Чаплин, когда приезжал в Европу в 1931 году, заходил в магазин Бенджамина Поллока, последнего мастера игрушечного театра, в Хокстоне. В самодельном альбоме с фотографиями и вырезками, сделанном Альфредом Ривсом и хранящемся сейчас в частных руках, есть фрагменты картонных листов Поллока с изображениями персонажей для пьесы “Мельник и его люди”.

79

В ресторане “Корнерхаус” происходит и действие решающей сцены в фильме Альфреда Хичкока “Шантаж” (1929).

“Народы” *(фр.)*.

81

Roland Belfort. *An Hour at London's Smartest Hall*, Playgoer, July 1902.

82

Заявление Джона Рива, приводится в книге Neil McKenna. *Fanny & Stella. The Young Men Who Shocked Victorian England*, 2013.

83

В 1981 году Лестер-сквер была выбрана местом для установки бронзового памятника Чаплину работы Джона Даблдэя. Статуя изображала Чаплина в образе его киноперсонажа – Бродяги. В 2010 году памятник убрали для реставрации, а в 2013 году вернули на площадь, только в другое место.

Charles Douglas Stuart and A. J. Park. *The Variety Stage*, London 1896.

Хотя даже в 1911 году бедекеровский путеводитель по Лондону советовал: “Дамы могут без опасений посещать лучшие из заведений Вест-Энда, но, разумеется, следует избегать дешевых мест в зале”.

A. J. Marriot. *Chaplin Stage by Stage*, Marriot Publishing, Hitchin, 2005.

87

Всегда подразумевалось, что все дети из “Восьми ланкаширских парней” обычно играли каких-нибудь домашних животных, однако А. Дж. Марриот поставил под вопрос такое предположение и высказал мысль, что Чаплин покинул эту труппу не после выступления в “Ипподроме”, а раньше. “Парни” возобновили свое привычное турне по мюзик-холлам 11 февраля 1901 года, а вот “Золушка” продолжала идти до 13 апреля. Вероятно и такое объяснение: труппу могли нанимать на время репетиций и на ожидаемый шестинедельный период показа пьесы, а когда показ решили продлить, труппа, не желая нарушать ранее подписанных контрактов, была вынуждена покинуть “Ипподром”.

В первую неделю ангажемента в театре герцога Йоркского, до возобновления оригинального “Шерлока Холмса”, Чаплин играл роль Билли в одноактной комедии Джиллета “Шерлок Холмс в мучительном затруднении”, которая шла на сцене совсем недолго.

Больше всего это бросается в глаза в “Моей биографии”, где даже вскользь не упомянуты люди, которые много лет помогали ему в работе над фильмами и вносили в них большой вклад, – например, Роланд Тотеро, Генри Бергман, Мак Суэйн, Эрик Кэмпбелл или Джорджия Хейл. А если обратиться вспять, к годам, проведенным в труппе Карно, то он не удостоил упоминания Стэна Лорела, который был его соседом по комнате и верным товарищем на протяжении почти всех американских гастролей труппы Карно.

Фрэнсис Уиндем, предисловие к книге Чаплина “Моя жизнь в картинах” (Chaplin. *My Life in Pictures*, Littlehampton Book Services, Worthing 1974).

A. J. Marriot, *op. cit.*

92

Юлиус Занциг (урожденный Йоргенсен, 1857–1929) и его жена Агнес (185? – 1916) выступали с программой “Два ума, но единая мысль”. Во время представлений миссис Занциг, стоя на сцене, называла предметы, которые вдали от нее, в зрительном зале, передавали ее мужу разные зрители. Такой номер опирался на замысловатый и незаметный для посторонних словесный код – “код Занцигов”, до сих пор считающийся непревзойденным по своей сложности. Прекратив гастроли после смерти мужа, вдова Занцига продала секреты его номеров иллюзионисту Гудини, в чьей коллекции они и остались. Занцигов вспоминал и Стэн Лорел, который однажды предложил в качестве подходящего девиза для “Сыновей пустыни” (фан-клуба дуэта Лорела и Харди, основанного в 1964 году) парафраз названия их программы – “Два ума без единой мысли”.

93

Цитируется в: William G. FitzGerald. *The Greatest Juggler in the World*, в: *Strand Magazine* vol. 13, pp. 91–100, 1897.

Его руки соскользнули с засаленной перекладины трапеции, и он упал с высоты более 15 метров. В течение года он лежал в больнице и выздоравливал, а потом, по его рассказу, вновь вышел на сцену в том же зале, где это произошло. К его удивлению, оркестр начал играть российский гимн, а все зрители – 14 тысяч человек – опустились на колени и благодарили бога за его выздоровление. Он был так растроган, что не смог выступать.

95

Цитируется у Уильяма Фицджеральда, *цит. соч.*

“Эра” (*The Era*), 6 октября 1894 г.

97

Фамилию Фрейлер носил и президент кинокомпании “Мьючуэл”, на которую Чаплин работал в 1916 году. Чаплину нравилось давать своим персонажам имена старых знакомых. Руководителя другой труппы акробатов он назвал мистером Бергманом: а Генри Бергман был актером и верным, надежным помощником, проработавшим на киностудии Чаплина до самой своей смерти в 1946 году. В одной наскоро набросанной, а затем отвергнутой сцене для “Огней рампы” упоминался некий Ривс, пресс-атташе “Империи”: Альфред Ривс был администратором труппы Карно, а позднее в течение 28 лет был главным управляющим корпорации “Чаплин-филм”.

98

Во времена юности Чаплина в Британии еще хорошо помнили страшную историю о 17 британских мальчиках, найденных в 1881 году в Константинополе, где они выступали в труппе “Арабские акробаты Бен-Зуг-Зуг”. Они находились в рабстве, с ними жестоко обращался хозяин труппы, Мухаммед бен Али, который завладел труппой в Англии с помощью фальшивых документов. Британское консульство помогло освободить мальчиков, и шестеро самых старших из них, “не годившиеся больше ни на что, кроме акробатических трюков… стали получать хорошие ангажементы” (“Таймс”, 25 февраля 1889 г.).

Приводится в: Joseph Donohue. *Fantasies of Empire*, University of Iowa Press, Iowa City 2005.

100

“Эра” (*The Era*), 20 мая 1893 г.

101

Вырезанный эпизод с Клавдием можно увидеть как приложение к “Огням рампы” в записи на MK2 DVD.

Roland Belfort, *op. cit.*

103

Ч. Чаплин. “Моя биография”.

Новаторские исследования Айвора Геста были собраны в 1992 году в его книге “Балет на Лестер-сквер” (*Ballet in Leicester Square*). Более поздние важные исследования, касающиеся XX века, приводятся в разделе “Библиография”.

105

Лидия Кяшт. “Романтические воспоминания” (Lydia Kyasht. *Romantic Recollections*, Brentano, London and New York 1929).

106

All the Year Round (“Круглый год”), 3 сентября 1864 г.

107

Хансен осуществил две постановки “Лебединого озера” в Большом театре. Его первой работой в “Альгамбре” стал – явно вторичный – балет “Лебеди” на музыку Георга Якоби.

108

Saturday Review, 19 мая 1906 г.; приводится у Айвора Геста: Ivor Guest. *Ballet in Leicester Square*, 1992.

109

Джейн Притчард. “Энрико Чекетти и возрождение роли танцоров в балетах, ставившихся на лондонской сцене в конце XIX века” (Jane Pritchard. *Enrico Cecchetti and the restoration of the danseur in ballets presented on the London stage at the end of the nineteenth century*), доклад на конференции “Международные празднования в честь Энрико Чекетти” в Чичестерском университете, 2005 г.

110

Джон Д'Обан, 1842–1922. Уже в 1886 году он поставил в "Альгамбре" балет *Der Teufenspiel*. Вот что писал "Панч":

Вот мистер Джон д'Обан –
Он легок, как туман,
Летает, словно пух,
Не человек, а дух.

111

Изначально этот балет был поставлен в театре “Ла Скала” в 1881 году – на музыку Ромуальдо Маренко, по сценарию Луиджи Мандзотти (он же был хореографом). В Лондоне постановкой занимался Карло Коппи, хореограф “Альгамбры” с 1888 по 1898 год.

Айвор Гест, *цит. соч.*

113

Illustrated Sporting and Dramatic News (“Иллюстрированные новости спорта и театра”), 4 января 1890 г., приводится у Джейн Притчард, *цит. соч.*, с.7.

Айвор Гест, *цит. соч.*

115

Зд.: актрисы на вторых ролях (*ит.*).

116

Статья *What a Ballet Cost: A Peep Behind the Scenes* (“Сколько стоил балет: взгляд украдкой за кулисы”) в журнале *The Sketch*, 12 февраля 1896 г., цитируется в: Tracy C. Davis. *Actresses as Working Women*, London 1991.

H. G. Hibbert. *Fifty Years of a Londoner's Life*, Grant Richards, London 1916.

118

Illustrated London News, 5 января 1884 г. Имелся в виду указ о начальном образовании, выпущенный в 1870 г., хотя образование для детей от 5 до 12 лет стало обязательным только в 1880 г.

119

Айвор Гест, *цит. соч.*

D. J. Kirwan. *Palace and Hovel*, Hartfort, Conn, 1871.

121

Хотя в детстве Нижинский работал в цирке вместе с родителями и с удовольствием учился жонглировать и ходить на руках, в возрасте 7 лет он выступал с дрессировщиками, изображая отважного трубочиста. Однако в более поздние годы, вспоминая тот детский опыт, он называл его унизительным.

122

Изображение “Белой лошади” на Брикстон-роуд можно найти в книге: Barry Anthony. *Chaplin’s Music Hall*, I. B. Tauris, London 2013, page 23.

123

В личной беседе.

124

В семейных рассказах Чаплины называли его Сидни Хок. Наиболее вероятным кандидатом является Сидни Джон Хок, фигурирующий в зарегистрированных данных переписи населения как житель Южного Лондона. Он был на 16 лет старше Ханны, женился в 1891 г., но позднее развелся на основании того, что неоднократно бил жену и часто изменял ей с неизвестными женщинами (Барри Энтони, *цит. соч.*)

125

Гостиница “Уиндмилл”, Криклвуд-Бродвей.

126

Историю профессиональной карьеры обеих сестер впервые подробно исследовал Барри Энтони в *цит. соч.*

127

Барри Энтони, *цит. соч.*

128

По сценарию, эта реплика принадлежала восьмилетней Джеральдине (это ее первые слова, произнесенные с экрана), однако ее подхватила трехлетняя Джозефина, и получившуюся импровизацию решили оставить в окончательной версии фильма.

129

На той неделе Чаплин присутствовал на специальном просмотре “Огней рампы” для прессы в Нью-Йорке, и хотя тамошняя атмосфера показалась ему недружелюбной, позже ему понравилось большинство появившихся рецензий. Остальное время он скрывался, так как его предупредили, что судебные курьеры могут попытаться вручить ему повестку, связанную с текущим иском против “Юнайтед артистс”, а это могло бы испортить ему предстоящую поездку.